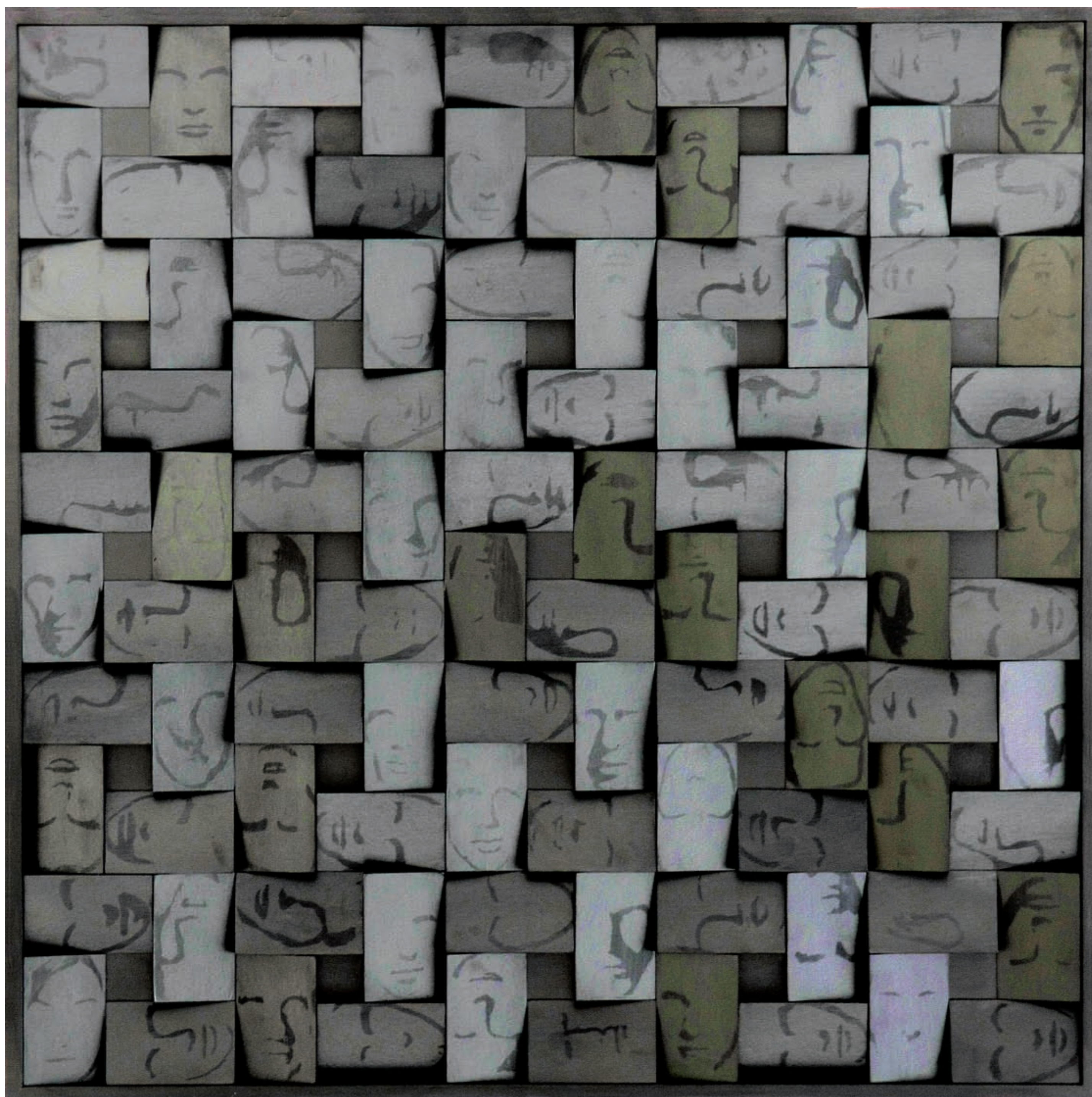
мастацтва

#06

ЧЭРВЕНЬ **2013** WWW.KIMPRESS.BY E-MAIL: ART_MAG@TUT.BY



Максім Вакульчык. Без назвы.
Графіт, дрэва. 2013.

У межах выстаўкі ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва «Малевіч. Свет формы» творцам прапанавалі паразважаць над спадчынай вялікага авангардыста, пачынальніка супрэматызму. У сваім творы Максім Вакульчык выкарыстоўвае форму чорнага квадрата, напаўняючы яе новым зместам. Яснае мысленне і выразны канцэпт у постпостмадэрнісцкую эпоху становяцца ўсё менш імавернымі…

змест

АРТЭФАКТЫ

ДЗЕЙНЫЯ АСОБЫ

ДЫСКУРС

У МАЙСТЭРНІ

ПАРАЛЕЛІ

КУЛЬТУРНЫ ПЛАСТ

ЗНАКІ ЧАСУ

На першай старонцы вокладкі: **Сяргей Грыневіч. Танк. Акрыл. 2013.**

«МАСТАЦТВА» № 6 (363). ЧЭРВЕНЬ, 2013.

ЗАСНАВАЛЬНІК ЧАСОПІСА — МІНІСТЭРСТВА КУЛЬТУРЫ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ. ВЫДАЕЦЦА СА СТУДЗЕНЯ 1983 ГОДА. РЭГІСТРАЦЫЙНАЕ ПАСВЕДЧАННЕ № 638 ВЫДАДЗЕНА МІНІСТЭРСТВАМ ІНФАРМАЦЫІ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ.

ВЫДАВЕЦ — РЭДАКЦЫЙНА-ВЫДАВЕЦКАЯ ЎСТАНОВА «КУЛЬТУРА І МАСТАЦТВА». ВЫДАВЕЦКАЯ ЛІЦЭНЗІЯ № 02330/0494414 АД 17 КРАСАВІКА 2009 ГОДА.
АДРАС ВЫДАВЕЦТВА І РЭДАКЦЫІ: 220013, МІНСК, ПРАСПЕКТ НЕЗАЛЕЖНАСЦІ, 77. ТЭЛЕФОН 292-99-12, ТЭЛЕФОН/ФАКС 334-57-35 (БУХГАЛТЭРЫЯ).

Падпісана ў друк 21.06.2013. Фармат 60х90 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны. Гарнітура «Minion Pro». Ум. друк. арк. 6,0. Ум.-выд. арк. 10,24.
Тыраж 1797. Заказ 1990.
Дзяржаўнае прадпрыемства «Выдавецтва "Беларускі Дом друку"». 220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 79. ЛП № 02330/0494179 ад 03.04.2009.

«Вітаўт» Вячаслава Кузнякова. Сцэна са спектакля.

ФОТА ІГАРА КУЗНЯЦОВА І МІХАІЛА НЕСЦЕРАВА.

«Яўгеній Анегін» Пятра Чайкоўскага. Анастасія Масквіна (Тацццяна), Уладзімір Пятроў (Анегін).

«Набука» Джузэпе Вердзі. Сцэна са спектакля.

ПАДЗЕЯ

Старыя афішы, пажаўцелыя праграмкі, рарытэтныя фота нагадваюць пра тых, хто распачынаў. Пра Беларускую студыю оперы і балета, якая існавала з 1930 па май 1933 года, і яе першыя спектаклі — оперы «Залаты пеўнік» і «Кармэн», балет «Чырвоны мак». Пра тое, што сам тэатр адкрыўся 25 мая 1933 года операй Жоржа Бізэ, а Кармэн у ёй спявала легендарная Ларыса Александроўская.

80 сезонаў. І кожны з іх дадаваў новыя назвы на афішах. Кожная пастаноўка класікі або сучаснага спектакля пашырала ўяўленне гледача пра бязмежны свет музыкі, сучасную рэжысуру і сцэнаграфію. Нарэшце, пра выканальніцкае майстэрства лепшых беларускіх салістаў, якія заўжды заставаліся для публікі кумірамі і недасяжнымі зоркамі.

Першая сцэна краіны. Гонар айчыннага музычнага і тэатральнага мастацтва. Сюды імкнуцца трапіць са сваімі партытурамі самыя таленавітыя нацыянальныя кампазітары. Тут мараць выступаць самыя маштабныя і знакамітыя выканаўцы. Будынак палаца на Траецкай гары горача любяць айчынныя і замежныя меламаны. Пасля капітальнай рэканструкцыі і рэстаўрацыйных работ тэатр набыў папраўдзе шыкоўны і прэзентабельны выгляд.

Сёлета ў маі Нацыянальны акадэмічны тэатр оперы і балета адзначыў 80-годдзе. Папярэдні юбілей, што адбыўся пяць гадоў таму, прыпаў на час рамонту, таму прайшоў сціпла і амаль непрыкметна. Сёлета круглая дата святкавалася з размахам.

Да юбілею падрыхтавана грунтоўная «Вялікая энцыклапедыя Вялікага тэатра Беларусі». Дзве тысячы артыкулаў і двухтысячны тыраж. Выданне, безумоўна, зробіцца рарытэтным. Урачыстасцям папярэднічала выстава мастачкі Аксаны Аракчэевай, яна прэзентавала серыю партрэтаў вядучых майстроў балета. Нацыянальны банк выпусціў памятную манету «Беларускі балет. 2013» з выявай Вольгі Гайко ў «Лебядзіным возеры». А на юбілейнай паштовай марцы — Сяргей Франкоўскі і Аксана Волкава ў «Набука», зорныя спевакі ў сваіх лепшых партыях. Хіба не сімвалічна?

Адной з галоўных падзей свята стаўся гала-канцэрт, складзены з фрагментаў прэм'ер апошніх сезонаў, у якім выступалі хор і аркестр тэатра, а таксама найбольш значныя спевакі і артысты балета. Фанфары адгрымелі, сезон доўжыцца. Гісторыя Нацыянальнага тэатра оперы і балета працягваецца. Зрэшты, да 100-гадовага юбілею засталося не так і багата часу. Дачакаемся?..

МАСТАЦТВА ДЛЯ «МАСТАЦТВА»

З перапіскі Алесі Белявец і Сяргея Грыневіча:

— Сяргей, прывітанне, дзякуй, што згадзіўся паўдзельнічаць у нашым праекце, але скажы, чаму ты даслаў танк — даволі дзіўны аб'ект для вызначэння мастацтва?

— Гэтай работай я хацеў сцвердзіць тэзу «Мастацтвам можа быць усё» і такім чынам ушанаваць стагадовы юбілей першага «знойдзенага аб'екта» — «Кола» Марсэля Дзюшана.

З'яўляецца танк мастацтвам альбо не — пытанне даўно вырашанае. Усё залежыць ад кантэксту, а калі быць дакладным — ад ступені яго перараканаўчасці. З аналагаў найноўшай гісторыі найперш згадваюцца ружовы танк Давіда Чорны і перакулены танк з гусеніцамі, выкарыстанымі як трэнажорбягучая дарожка, што былі прадстаўлены ў Амерыканскім павільёне на мінулым Венецыянскім біенале. Аб'ект, змешчаны на п'едэстал, аўтаматычна пераходзіць у артэфакт (напрыклад, у скульптуру). Што датычыць кантэксту, дык і ён, як добрае віно, з гадамі толькі набірае вартасцей, да першапачатковай ідэі дадаецца актуальны эстэтычны і пацыфісцкі сэнс.

ЧАМУ?

Чаму трэба ствараць віртуальны музей найноўшага беларускага мастацтва?

Сяргей Кірушчанка,
мастак, ініцыятар праекта музея:

— Хіба наш мінскі Музей сучаснага выяўленчага мастацтва з адказнасцю ставіцца да фарміравання сваёй калекцыі? Не! Але ж менавіта такога кшталту ўстановы павінны займацца гэтымі пытаннямі, таму час стварыць прафесійную калекцыю — для пачатку хаця б віртуальную.

Для таго каб асэнсаваць працэсы, якія адбываюцца сёння, патрэбна нармальная прадуманая экспазіцыя. Як любы кірунак, актуальнае мастацтва мае права мець сваю гісторыю — не проста гісторыю ў дакументах ці ўспамінах — яна павінна быць прадстаўлена ў музейнай прасторы.

У беларускай арт-прасторы зараз вытвараецца страшэнная колькасць «папсы», усе салоны ёй запоўнены, і людзі проста не разумеюць, што такое сучаснае мастацтва. Ініцыятыўная група з мастакоў і крытыкаў мае на мэце стварыць віртуальны музей з паўнавартаснымі атрыбутамі рэальнага — з вопісам кожнага твора, каталагізацыяй.

Праект дзеліцца на дзве часткі: фарміраванне віртуальнай экспазіцыі і трансфармацыя яе ў рэальны збор.

На першым этапе вырашана правесці адбор самых заўважных твораў беларускага мастацтва пачынаючы з 1991 года (з часу набыцця незалежнасці) і па сённяшні дзень.

Дзеля гэтага выбраны Савет музея вырашыў звярнуцца да экспертаў.

НАД ЧЫМ ПРАЦУЕЦЕ?

Вячаслаў Кузняцоў,
кампазітар:

— У верасні ў Нацыянальным акадэмічным тэатры оперы і балета павінна адбыцца прэм'ера харэаграфічнага спектакля «Вітаўт», у цэнтры якога — адна з яркіх постацей айчыннай гісторыі. Над клавірам, а потым і партытурай балета я пачаў працаваць два гады таму. Гэта была ідэя і прапанова самога тэатра, так бы мовіць, афіцыйны заказ.

На гэтай сцэне былі раней увасоблены мой балет «Макбет» і опера «Нататкі вар'ята».

Новы спектакль нараджаўся ў сумесных намаганнях. Я прыносіў фрагменты музыкі, мы збіраліся ў зале імя Александроўскай. За раялем паказваў напісанае. Слухалі, абмяркоўвалі... Лібрэтыстамі выступілі Аляксей Дудараў і Уладзімір Рылатка. Аляксей Ануфрыевіч добра ведае тую эпоху, у Купалаўскім тэатры была пастаўлена і доўгі час ішла ягоная п'еса «Князь Вітаўт». Але і Уладзімір Пятровіч шмат чаго дадаў у драматургію балета, прапанаваў мноства арыгінальных ідэй. Асноўных герояў чацвёра — гэта князь Вітаўт, яго каханая Ганна, князь Ягайла і яго-ная жонка Ядзвіга.

Харэографам выступіў вядомы танцоўшчык і мастацкі кіраўнік балетнай трупы Юрый Траян. Ён працуе над гэтым спектаклем каля года. У якасці сцэнографа запрошаны Эрнэст Гейдэбрэхт, якога з нашым Тэатрам оперы і балета звязвае шэраг выдатных спектакляў. Мастак вельмі тонка адчувае адметнасць харэаграфічнага відовішча.

Увогуле атрымаўся балет у дзвюх дзеях, пакуль што кожная працягласцю 50 хвілін. У спектаклі ёсць і сольныя, і масавыя танцы, прысутнічаюць батальныя сцэны. На вядучыя партыі існуе некалькі складаў выканаўцаў. Пастаноўка атрымліваецца густанаселенай, таму ў ёй занятая ўся трупа. А пакуль што праца над будучай прэм'ерай доўжыцца...
Т.М.

АДНЫМ СКАЗАМ

Якую прафесійную перыёдыку вы чытаеце?

Алена Гарахавік,
музыказнаўца:
— Расійскія часопісы «Музыкальная академия», «Старинная музыка»; вядома ж, беларускае выданне «Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі».

Наталля Агафонава,
кінакрытык:
— Часопіс «Мастацтва» чытаю цалкам: мяне цікавяць усе публікацыі — і пра кіно, і пра іншыя віды творчасці; вядома, чытаю часопіс «На экранах».

Валерыя Арланава,
актрыса Тэатра-студыі кінаакцёра:
— Сайтамі не захапляюся, спецыялізаваных часопісаў не чытаю; аддаю перавагу кнігам, звязаным з псіхалогіяй: яны складаныя для ўспрымання, але надзвычай дапамагаюць мне ў працы.

Павел Вайніцкі,
мастак, мастацтвазнаўца:
— Стараюся праглядаць усю беларускую перыёдыку, каб разумець, што тут адбываецца, яшчэ чытаю папулярныя замежныя выданні — ад «The Art Newspaper» да «Артхроники», часам на руках апынаюцца іх папяровыя версіі, але я аддаю перавагу прагляду асобных матэрыялаў анлайн (дарэчы, анлайн-выданні і нават блогі дамінуюць у сэнсе маштабу ахопу падзей, адтуль атрымліваю тэксты і інфармацыю аб праектах).

Рыгор Баравік,
рэжысёр, тэатразнаўца, выкладчык:
— Чытаю «Мастацтва».

Галіна Дзягілева,
актрыса, мастацкі кіраўнік Паэтычнага тэатра «Зніч»:
— Абавязкова чытаю «Мастацтва», «Літаратуру і мастацтва», а таксама «Краязнаўчую газету», якую выпускае Беларускі фонд культуры.

Уладзімір Мальцаў,
тэатральны крытык, тэатразнаўца:
— «Мастацтва» толькі праглядаю, звяртаючы ўвагу на ілюстрацыі і артыкулы асобных аўтараў; таксама праглядаю газеты «Культура», «Літаратура і мастацтва»; чытаю ўсе спецыялізаваныя выданні, якія прыходзяць да нас з Расіі, — «Современную драматургию», «Художественный журнал», «Наше наследие», «Антиквариат», «Мир музея», «Неву», «Октябрь» і г.д.

Таццяна Катовіч,
тэатральны крытык, тэатразнаўца:
— Я чытаю маскоўскі часопіс «Театрал» і «Мастацтва».

Лінія думкі

Выстава графікі Стасіса Красаўскаса
Нацыянальны мастацкі музей

АЛЕСЯ БЕЛЯВЕЦ

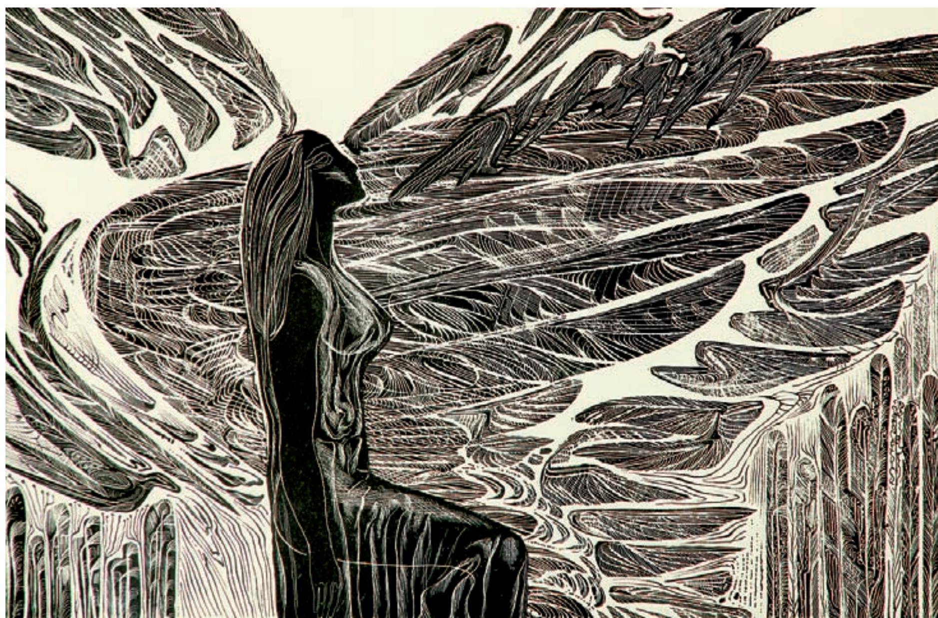
Надзвычай экспрэсіўныя творы Стасіса Красаўскаса (1929—1977) ніколі не грашылі дэкаратывізмам. Графіка цесна звязана з мысленнем, і майстар прызнаваўся, што яго найперш захапляе канфлікт чорнага і белага, а яго вырашэнне патрабуе філасофскага падыходу: «У графіцы цікавы свет, пазначаны вострай і неардынарнай думкай». Яго мастацтва заснавана на інтэлектуальным асэнсаванні, і выявы Красаўскаса сапраўды нагадваюць рэнтгенаграму думкі. У Мінск прывезлі каля пяцідзесяці твораў майстра з калекцыі Літоўскага мастацкага музея, у тым ліку і серыі, якія забяспечылі мастаку міжнароднае прызнанне.

Стасіс Красаўскас быў шматбакова адораным чалавекам. У мастацкі інстытут паступіў пасля інстытута фізкультуры і спорту, быў чэмпіёнам Літоўскай ССР па плаванні, спяваў, выкладаў. Ужо ў першых знакавых работах — ілюстрацыях да паэмы Эдуардаса Межэлайціса «Чалавек» паўстае яго галоўная тэма — пераадоленне сябе і навакольных абставін. За гэтую серыю графік атрымаў бронзавы медаль у Лейпцыгу на Міжнароднай выставе кніжнага мастацтва. Даследчыкі вызначаюць, што менавіта з гэтымі творамі звязаны і больш познія работы Красаўскаса: Ікар — прадвеснік серыі «Палёт», Ева — серыі «Нараджэнне жанчыны».

Ілюстрацыі да «Санетаў» Уільяма Шэкспіра насычаны вобразнымі метафарамі і вельмі тонкім лірызмам. Рукі закаханых ператвараюцца ў галінкі квітнеючых дрэў, лінія, працягваючы пазначаць абрысы чалавечага цела, «запісвае» стан душы. На целах толькі чорнае і белае — святло і цень, але паміж імі з'яўляюцца крохкія паўцені. Форма нібы высякаецца святлом, з развагі нараджаецца лінія.

Красаўскас працаваў як у ілюстрацыі, так і ў станковай графіцы. Прычым графік-ілюстратар у яго разуменні — суаўтар кнігі, вобразы якога ўступаюць у складаныя ўзаемадачыненні з тэкстам. Асабліва мастак любіў ілюстраваць паэзію, дзе імкнуўся да выразнага лінейнага рытму, сугучнага рытміцы вершаў.

У серыі «Рух», прадстаўленай у экспазіцыі, галоўная тэма — чалавечае цела, яго формула, а не анатомія. Дынаміка перадаецца праз шэраг статычных выяў (эфект кінематографа), дасканалых у кампазіцыйнай завершанасці і тэхнічным увасабленні. Як у запаволенай


Мара. З цыкла «Акно». Аўтацынкаграфія. 1968.

Раніца. Аўтацынкаграфія. 1968.

Ілюстрацыя да «Санетаў» Уільяма Шэкспіра. Аўтацынкаграфія. 1967.

З цыкла «Вечна жывыя» Аўтацынкаграфія. 1973—1975.

здымцы, Красаўскас перадае спыненыя імгненні руху спартсменаў. Цела тут — асаблівая матэрыя, стыхія сусвету. А дамінантай зноў выступае пераадоленне абмежаванняў фізічнай плоці.

«Вечна жывыя» — гэта памяць аб вайне. Сцэны жыцця, трагічныя і мірныя, разгортваюцца над магілай салдата. За гэту серыю, створаную ў 1973—1975 гадах, мастак атрымаў Дзяржаўную прэмію СССР.

Графічны цыкл «Нараджэнне жанчыны» ўвасабляе этапы жаночага ўзрастання; лінеарна прамаляваныя, з падвоенымі сілуэтамі выявы дазваляюць прасачыць кірункі руху — фізічнага і псіхалагічнага, становяцца ўвасабленнем тонкай і ёмістай метафары, звязанай з нараджэннем, існаваннем, сталеннем.

Стасіс Красаўскас, які актыўна працаваў у 1960—1970-я гады, засведчыў дынамічны этап развіцця літоўскай графікі і стаў адным з прадвеснікаў змен у яе стылістычных кірунках. ■

ВІЗУАЛЬНЫЯ ПРАКТЫКІ

«Фабулы»
Выстава Давіда Каяа Жэнэ
Гарадская галерэя твораў Леаніда Шчамялёва

Каталонскі мастак Давід Каяа Жэнэ прыехаў у Мінск у пошуках натхнення. Праца над праектам «Фабулы» пачалася ў дзень снежнага бурану з іспанскім імем Хаўер і завяршылася напярэдадні выставы. Цыкл жывапісных палотнаў і аркушаў утрымлівае ў сабе мінскія ўражанні: ад зімы да лета, ад сяброў да староніх, ад цэнтра да ваколіц. Атрымаўся паэкалагічнаму чысты, некамерцыйны арт-праект, з самага пачатку задуманы для пэўнай экспазіцыйнай сітуацыі, пры гэтым прысвечаны рашэнню вельмі індывідуальных сэнсавых задач мастака: усе яго анёлы і дэманы паказаны нам у створанай ім жывапіснай прасторы.

У экспазіцыі была прадстаўлена серыя фатаграфій Данііла Парнюка, якая фіксуе працэс мінскага «жывапіснага паслушэнства» мастака з далёкай Каталоніі. Данііл сцвярджае, што працэс малявання Каяа быў падобны на захапляльны танец, пластыка і твар мастака змяняліся ў залежнасці ад таго вобраза, які прыходзіў да яго праз матэрыял, у цэлым было адчуванне прысутнасці пры нейкім незвычайным рытуале.

Фотадакументацыя Данііла Парнюка.

Таццяна Бембель.

АРТ-СКРЫЖАВАННІ

ІНСТАЛЯЦЫЯ АЛЯКСЕЯ ГУБАРАВА «СПЯЧЫ РЭЖЫМ», прадстаўленая ў пражскай галерэі «NOD mini», з'яўляецца натуральным развіццём праекта з гэткай самай назвай, рэалізаванага ў 2011 годзе ў мінскай галерэі «Ў». Яго тэма закранае праблемы сучаснага грамадства, напрыклад, залежнасць чалавека ад рознага роду сетак і тэхналогій ці адыход людзей ад разумення каштоўнасцей нематэрыяльнага характару.

Асноўная ідэя інсталяцыі: усё пакідае свой след. Галоўным чынам маюцца на ўвазе тыя праявы жыцця, якія мы прывыклі ўспрымаць як дадзенасць. Усё часцей чалавек ігнаруе важнасць такіх неад'емных складнікаў свету, як паветра, святло, пачуццё і свабода.

Інсталяцыя складаецца з двух элементаў. Першы — уключаныя ліхтарыкі, развешаныя па сценах. Святло ад іх абмалявана грыфельным алоўкам, і контур утварае матэрыяльны след. Паступова батарэйкі будуць заканчвацца, інтэнсіўнасць святла змяншыцца, але перакладзены ў графічную форму знак застанецца. Кожны ліхтар — як чалавек, які пакідае свой след у жыцці: хтосьці больш яркі і прыкметны, хтосьці — менш, але важна, што ён застаецца.

Другі элемент носіць хутчэй дапаможны характар. У розных месцах выставачнай прасторы знаходзяцца непрацуючыя выключальнікі, якія мусяць выклікаць у наведвальнікаў памкненне ўключыць святло: калі глядач звяртае ўвагу на значнасць такой нематэрыяльнай з'явы, як святло, ён асэнсоўвае, што гэта не дадзенасць, яно мае пачатак і канец, пакідае свой бачны след.

СКРЫПТАГРАМА

ПАЎЛА ВАЙНІЦКАГА

У Венецыі адкрылася чарговае біенале: 88 краін-удзельніц, тузін дэбютантаў. Сярод адметнасцей — асноўны праект Масіміліяна Джоні, «Энцыклапедычны палац» — даследаванне «апантанасцей і пераўтваральнай моцы ўяўлення» якая, паводле сцвярджэнняў крытыкаў, прэтэндуе на пэўную знакавасць і нават на перапісванне сусветнай гісторыі мастацтва. Шэраг выдатных нацыянальных павільёнаў — Германіі, дзе руліць кітайскі мастак-дысідэнт Ай Вэйвэй; Японіі, што змяшчае асэнсаванне Кокі Танака наступстваў мясцовай экалагічнай катастрофы; Чылі, у якім выкананы Альфрэдам Хаара велізарны макет Садоў Джардзіні з усімі збудаваннямі перыядычна патанае ў мутна-зялёнай вадзе басейна, падвяргаючы сумневу саму ідэю біенальна-нацыянальных прадстаўніцтваў...

Разумеючы часам балючую цікавасць нашай арт-супольнасці да венецыянскай падзеі, усведамляю, што лепш за ўсё гэтае буйства мастацтва бачыць на ўласныя вочы. Хачу спыніцца толькі на некаторых нюансах.

«Залатога льва» можа атрымаць і бюджэтны праект. Што прадэманстравала Ангола, уварваўшыся стосамі фотаздымкаў трушчоб Луанды ў напоўненыя рэнесанснымі творамі мастацтва інтэр'еры Палацца Чыні. Гэта не толькі «нумар на кантрасце» — «паміж буржуазнасцю старога і дэмакратызмам сучаснага мастацтва», але таксама ўдалая спроба карэляцыі энтрапіі ў розных гістарычных/сацыяльных/культурных асяроддзях, да якой далучаны і шараговыя наведвальнікі.

Літоўцы чарговы раз заваявалі Спецыяльнае згадванне — цяпер у супольніцтве з Кіпрам! Куратар Раймундас Малашаўскас сабраў загадкавую і іранічную групавую выставу «Оо» з удзелам мастакоў з усяго свету. Такім чынам, партысіпатарная і сайт-спецыфічная экспазіцыя можа лічыцца «практыкаваннем у касмапалітычнасці» дзвюх краін-рэпрэзентантаў.

Падаецца, што ўсё гэта магло б стаць вельмі някепскім і павучальным кантэкстам для венецыянскай дэманстрацыі нашых суровых мастацкіх лакальнасцей. Але, на жаль, гэтым разам мы без Венецыі, Венецыя без нас... ■

Шлях уздоўж ракі

«Навігацыя»
Выстава мастацкага шкла
Полацкая карцінная галерэя

ПАЛІНА ВАЙКЕВІЧ

Вясна і крыгаход за вокнамі старажытнага езуіцкага калегіума — а цяпер выставачнай залы — аказаліся вельмі дарэчнымі для кантэкстуалізацыі выставы крохкіх шкляных твораў.

Адметна, што выстава адчынілася ў Полацку, — дагэтуль айчынныя «шкляныя» імпрэзы ладзіліся пераважна ў сталіцы. Экспазіцыя працягвае цыкл праектаў, прысвечаных нашаму сучаснаму шклу і яго ролі ў сусветным шкларобстве. У апошняе дзесяцігоддзе адбылося шмат падзей з беларускім удзелам — лакальныя і замежныя выставы, сімпозіумы, адукацыйныя праграмы. Нарэшце, Першы Партызанскі і Першы Міжнародны шкловыдзімальныя сімпозіумы «Нёманская хваля», якія сабралі творцаў пяці краін на легендарным айчынным шклозаводзе «Нёман» для сумеснай працы і плённых стасункаў.

Навігацыя паміж уплывамі, трэндамі, аўтарытэтамі робіць нашых мастакоў адметнымі на міжнароднай сцэне. Майстроў вылучаюць валоданне традыцыйнымі тэхнікамі гуты, метафарычнасць і вобразнасць твораў, дакладнасць візуальнага ўвасаблення ідэй. Нашаму шклу ўласцівы лаканічныя, чыстыя формы і далікатнае разуменне пластыкі. Але так вабяць далёкія берагі! Па сутнасці, полацкая «Навігацыя» стала свядомай спробай куратараў адшукаць на скрыжаванні плыняў той самы фарватар, у якім рухаецца сучаснае беларускае мастацтва шкла.

Да ўдзелу ў выставе былі запрошаны дзесяць творцаў. Усе яны трактуюць шкляную рэч не ў якасці ўтылітарнага аб'екта — найперш іх творы напоўнены сэнсам.

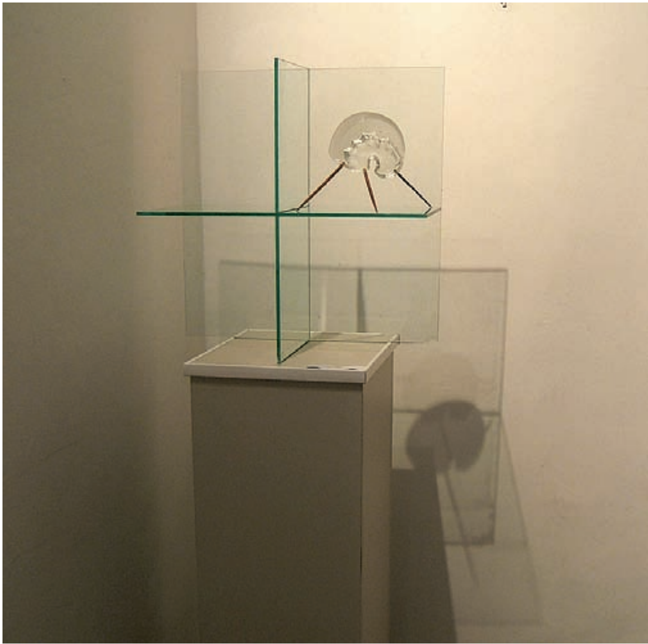
Бліскучыя экспанаты сумяшчаюць уласцівасці ўмяшчальняў філасафічнага роздуму і вольнага аўтарскага ўтварэння, яны выступаюць пасланнямі ў бутэльках — «пасланнямі без дакладнага адрасата» ў трактоўцы Жака Дэрыда. Формамі празрыстай камунікацыі з гледачом.

Сапраўдныя «кантэйнеры з пасланнямі» расцягнуліся ўздоўж Дзвіны, аддзеленыя ад яе таўшчэзнымі гістарычнымі мурамі, — па калідорнай выставачнай зале трэцяга паверха галерэі. Як падаецца, удалося стварыць цякучыя абрысы «экспазіцыйных выспаў» ці асобных твораў, што рухаюцца па асабістых траекторыях, але ў межах аднаго струмяня. Рух і прастору выставы трымалі надзвычай манументальныя для шкла творы Алены Атрашкевіч. «Вагон часу» (2012), «Бітва вентылятараў» (2012) і «Адлегласць» (2011) — паслядоўныя навігацыйныя кантрапункты. Смарагдавыя і празрыстыя «буі», якія адзначаюць межы прафесіяналізму, — працы таленавітых мастакоў шклозавода «Нёман» Алены Ткачовай і Сяргея Шэціка. Паміж імі — вір маленькіх, але выкшталцоных выспачак, створаных студэнтамі і нядаўнімі выпускнікамі аддзялення шкларобства Акадэміі мастацтваў Дар'яй Ціхай, Ганнай Аляксейчык, Ганнай і Усеваладам Зарубінымі. Парадаксальныя аб'екты Вольгі Сазыкінай з серый «Партызанская архітэктура» і «Галюцынагены» складаюцца ў свайго кшталту мацярык. І амаль як маяк ззяе электрычным святлом рознакаляровая кампазіцыя «Акцябраты» Паўла Вайніцкага: у адзін з дзіцячых партрэтаў — жоўты — устаўлена сапраўдная лямпачка.

Звычайна завешаныя карцінамі, галерэйныя сцены падчас выставы адпачывалі. Адзіным аб'ектам, які іх абцяжарваў, быў невялічкі шкляны «Аклад» (2006) Анатоля Калугіна. Увогуле экспазі-

Алена Атрашкевіч. Рэлікт. Шкло, гута. 2010.

Павел Вайніцкі. Чарнобыльскі слонік. Змешаная тэхніка. 2012.


Усевалад Зарубін. Ракавіна. Хрусталь, медзь. 2009.

Вольга Сазыкіна. Галюцынагены. Шкло, метал. 2010.

цыя атрымалася — у добрым сэнсе — лёгкай, бо яе празрыстыя экспанаты балансавалі на мяжы паміж матэрыяльнасцю і бязважкасцю.

На атмасферу выставы паўплывалі асаблівасці інтэр'ера галерэі. Некаторыя фрагменты прасторы дзіўным чынам супалі са зместам твораў. Напрыклад, выдатным подыумам для «Рэлікта» Алены Атрашкевіч стаўся знойдзены тут жа антыкварны раяль, адасоблены ад асноўнай плошчы прыступкамі. Напаўпразрыстая марская істота ці (у аўтарскай трактоўцы) нізка пазванкоў — чым бы ні з'яўлялася гэтая медузападобная структура ў свядомасці назіральніка, яна досыць арганічна глядзелася на паліравана-чорнай раяльнай паверхні, упрыгожанай складанай ляпнінай.

Прэзентаваныя на выставе творы — вынік працы са шклом новага пакалення беларускіх мастакоў, якое імкліва рухаецца ў плынях актуальных сусветных напрамкаў і тэндэнцый, засвойваючы новыя тэхнікі і канцэпцыі, выкарыстоўваючы камунікацыйныя перавагі сучаснасці. У іх творчасці няма ні межаў, ні адлегласцей: для беларускага шкла лёд крануўся — la glace est rompue — на зломе стагоддзяў, калі высілкі айчынных творцаў зліліся з сусветнымі мастацкімі працэсамі.

Тым не менш відавочна, што экспанаты «Навігацыі» працягваюць традыцыі асацыятыўна-метафарычнага напрамку, распрацаваныя і закладзеныя ў беларускім мастацтве шкла на мяжы 1970—1980-х гадоў. Айчыннае шкларобства таго перыяду характарызавалася выключнай самастойнасцю шляхоў развіцця. Ва ўмовах замкнёнай геаграфічнай прасторы творцы здзяйснялі феноменальныя адкрыцці ў пластычнай і вобразнай мове шкла. Такім чынам, выставу можна ўспрымаць як працяг і адраджэнне авангардных эксперыментаў папярэдніх пакаленняў.

Памнажаючы суднаходныя асацыяцыі, варта распавесці пра «караблі і гавані», без якіх «Навігацыя» была б немагчымай. Да першых адносяцца нашы нешматлікія прадпрыемствы, ад якіх мастацтва шкла безумоўна і катастрафічна залежыць. Флагман — шклозавод «Нёман». Менавіта там пачаліся змены, калі ў 1996-м, пасля доўгай паўзы ў дванаццаць гадоў, прыйшло наступнае (па заводскім летазлічэнні — чацвёртае) пакаленне мастакоў — Алена Ткачова і Сяргей Шэцік. Яны працягнулі творчыя пошукі папярэднікаў на пачатку новага тысячагоддзя.

Адпраўная кропка шкляных падарожжаў у жыццё — Беларуская акадэмія мастацтваў, кафедра ДПМ, спецыяльнасць «Мастацкае шкло». У апошнія дзесяцігоддзі тут было падрыхтавана некалькі выпускаў унікальных спецыялістаў. Нібы скрозь сіта прасейваюцца мары і творчыя амбіцыі неспрактыкаваных маладых мастакоў. Але ў віры магчымасцей, расчараванняў, спакусаў і надзей нейкая вышэйшая нябесная сіла прышвартоўвае іх да Шкла. Рэаліі і творчыя памкненні асобы сутыкаюцца на скрыжаванні рамяства, бізнесу і арт-рынку. Той, хто аднойчы апынуўся на сучасных шкляных мануфактурах, стаў сведкам нараджэння «першаматэрыі», дакрануўся да жывога шкла, — быццам далучаецца да сакральных ведаў.

Пяцігоддзе, якое папярэднічала мілeніуму, стала часам кансервацыі ўсяго арсенала напрацаваных тэхнік, фармальна-стылістычных прыёмаў і традыцый гуты. А з 2000-х гадоў мастацтва шкла, як арганізм, якому наканавана эвалюцыянаваць, увайшло ў стадыю актыўнага пераасэнсавання.

Беларуская гутная справа дрэйфуе праз той нялёгкі перыяд, калі вектар руху сучаснага мастацтва шкла засвойваецца і фарміруецца інтуітыўна, без дакладнай тэарэтычнай базы. Са спазненнем, партызанскімі сцежкамі, тонкімі гаманкімі ручаямі пранікаюць у нацыянальныя традыцыі элементы замежных тэхналогій і эстэтычных сістэм. Гэты працэс суправаджаецца, з аднаго боку, умацаваннем кантактаў з суседнімі (і не толькі) шклаpобнымі школамі, з іншага — разуменнем уласнай выключнасці, багацця айчыннай спадчыны.

Адушаўленне інтэнцый мастакоў шкла адбываецца праз адзін з самых супярэчлівых матэрыялаў. Народжанае ў бараццьбе, у агні і дыме, шкло — як мора — дазваляе сябе скарыць. Але напрыканцы ўсё роўна адчуваеш моц яго вольнай натуры. Напластаванне візуальна-сэнсавых умоўнасцей пад бліскучай паверхняй шкляных аб'ектаў нараджае асаблівы эмацыянальна-вобразны строй. Што кіруе ім? Ці магчыма ўвогуле навігацыя гэтага працэсу?

Наш адказ — так. І тут кожны мастак шкла — сам сабе капітан і лоцман. Фізічныя якасці твора дакладна канстатуюць факт ягонага існавання, але сапраўднае гучанне формы абумоўлена іншымі, больш складанымі механізмамі. Увабраўшы ў сябе інтуітыўныя аўтарскія разуменні руху пластычнай формы ў напрамку аб'ектнага мастацтва, у кожнай працы адбываецца праламленне індывідуальнасці творцы. ■

Вобразы-дакументы

«Паўстанне 1863–1864 гадоў у гравюрах французскага часопіса "Le Monde illustré", кнігах, дакументах і іншых помніках XIX стагоддзя»

Нацыянальны гістарычны музей

ЯЗЭП ЯНУШКЕВІЧ

Атрад добраахвотнікаў пакідае Гродна, каб злучыцца з арміяй паўстанцаў (паводле эскіза М.К.). Гравюра. 1863—1864.

Гравюры, прадстаўленыя на выставе, — новая з'ява ў паўстанцкай тэматыцы. Прычым не толькі для шырокай грамадскасці, але і для вузкага кола спецыялістаў. Не закраналася і не асвятлялася гэтая тэма з простай прычыны: каб быць у ёй абазнаным, належала не толькі разбірацца ў мастацтве, але і ведаць французскую мову. Усё гэта, разам з негалоснай забаронай у савецкія часы паглыбляцца ў рэаліі, звязаныя з паўстаннем 1863—1864 гадоў, і прывяло да таго, што праз паўтара стагоддзя даводзіцца рабіць «адкрыцці» пра адну з самых трагічных старонак на шляху станаўлення нацыі.

У тыя далёкія часы друкаваныя весткі з-за мяжы гэтак жа прыцягвалі ўвагу абывацеляў, як сённяшнія вечаровыя выпускі тэленавін або аглядныя штотыднёвыя тэматычныя рэпартажы. Такімі «рэпартажамі» для чытачоў «Le Monde illustré» і былі публікацыі пра падзеі ў Польшчы, Літве і Беларусі. Хутчэй за ўсё часопіс меў уласнага карэспандэнта (ці карэспандэнтаў), што дасылаў у Францыю свае нататкі і замалёўкі, з якіх рабіліся гравюры. Такія відарысы з французскай перыёдыкі, як «Выступ паўстанцаў з Гародні», «Смерць Людвіка Нарбута каля Дубічаў», даўно сталі класічнымі. Рэшта застаецца недаследаванай. Што, на жаль, прыводзіць да ўзнікнення факталагічных памылак.

Вось адна з першых гравюр на выставе, подпіс пад ёй паведамляе: «Вежн і яго партызанскі атрад злучаецца з атрадам Лапвінскага (Мінская губерня)». Твор вылучаецца колькасцю постацей, выключна мужчынскіх. Сустрэча паўстанцаў адбываецца ў змрочным лесе пад старымі елкамі, аднак удала акцэнтаваны невядомым мастаком бялюткі — як белы аркуш — снег пад нагамі (ён ляжыць і на лапах разгалістых хвояў, і на камлях магутных дрэў) дазваляе ўспрымаць гэта лясное спатканне як свята.

Хто такія «Вежн» і «Лапвінскі» — застаецца для наведвальнікаў загадкай. Больш таго, апошняе прозвішча спараджае блытаніну. Добра, што ў адным з наступных подпісаў яно пададзена дакладней: «Атрад Лапінскага ў засадзе, каб перахапіць калону дэпартуемых па дарозе з Варшавы ў Маскву (паводле эскіза М.Аклера)». Аднак і такога паўстанцкага камандзіра не фіксуюць ні нашы энцыклапедыі, ні навуковыя даследаванні. Праўда, на Міншчыне дзейнічаў Гектар Лапіцкі (каля 1830—?), у канцы паўстання — мінскі ваявода. Пасля арышту зняславіў сябе падрабязнымі паказаннямі і быў сасланы на жыхарства ў Томскую губерню. Для айчынных даследчыкаў культуры зазначу, што ў 1850-я гады ў Менску на кватэры ягонай сваячкі Лапіцкай ставілася «Ідылія» («Sielanka») Дуніна-Марцінкевіча.

Больш упэўнена магу выказаць здагадку, хто такі «Вежн». Гаворка пра нашага земляка, шляхціца Гарадзенскай губерні Людвіка Дзічкоўскага, па адукацыі лекара, які ў кастрычніку 1863 года ўзначаліў Ковенскае ваяводства ў якасці цывільнага начальніка. Дзічкоўскі карыстаўся псеўданімам «Wąż», што з польскай перакладаецца як «Вуж». Так і трэба было куратарам выставы падаць у подпісе пад гравюрай (ці хоць бы транскрыбіраваць як «Вонж»).

Адсутнасць імёнаў і прозвішчаў у подпісе да гравюры «Дамы сабраліся ў графіні Д..., каб падрыхтаваць корпій [перавязачны матэрыял]. Мінская губерня (паводле эскіза М.Каралі)» як бы падкрэслівае не персаніфікаваную, а агульнанародную дапамогу, якую атрымлівалі паўстанцы. На гэтай гравюры паказаны графскі пакой з высокімі вокнамі, праз якія ўся прастора быццам напоўнена ззяннем, — своеасаблівы сімвал узнёслай высакароднай працы, якой занятыя жанчыны. У левай частцы твора — картуш над дзвярыма, дзе замест чаканай выявы родавага герба ці іншых графскіх кляйнотаў — распяцце Хрыста. Пакуты Божага Сына нібы доўжацца ў вобразе параненага касінера. Самая светлая постаць у карціне — басаногая дзяўчынка, якая стаіць перад калаўротам. І не зразумець, ці яна перадае з клубка суворую нітку на верацяно, ці проста малітоўна склала рукі. З-за гэтай выявы ўвесь абраз поўніцца асаблівай сакральнасцю.

Гравюра «Генерал Бенткоўскі і ягоны штаб (паводле эскіза спецыяльнага карэспандэнта)» адлюстроўвае мужчын у сутарэннях камяніцы, дзе падлога (магчыма, паркетная) спрэс зацярушана саломаю. На ёй адзінокая постаць паўстанца: ён спіць у поўным абмундзіраванні, шабля прымацавана на левым баку. Прыходзяць на памяць радкі паўстанцкай песні, адшуканай мною ў далёкія 1970-я — гады студэнцтва:

Гэй жа, хлопцы, досыць спаць!
Пара косы прыбіраць!
Косы, косы і сякеры —
Бараніці сваю веру. Пара!

Вы за печкаю на полу.
Мы ў лесе зямлю голу
Прытулілі б, як пярынку,
Бы заснуці хоць гадзінку. Пара!

LE MONDE ILLUSTRÉ
JOURNAL HEBDOMADAIRE

Гравюра «Паўстанцы атакуюць цягнік на станцыі Чыжэва (паводле эскіза М.К[аралі])» — засведчвае новы від барацьбы ў другой палове XIX стагоддзя, не характэрны для змагання за волю з косамі ды сякерамі. Атрад змагароў вядзе бой з царскім войскам. Але не гэта галоўная мішэнь для касіянераў, а цягнік, што сышоў з рэек і заваліўся набок. Ахутаны клубамі белай пары, чорны лакаматыў паўстае ў вобразе жалезнага звера. Гэта як бы сімвал усёй агромністай імперыі, якую належала скрышыць.

Дакументальна пацверджаны факт стаў сюжэтам для кампазіцыі «Паўстанцы вызваляюць рускага генерала Грунта, захопленага Сабекам (Барысаў) (паводле эскіза М.Каралі)». Такі выпадак сапраўды адбыўся ў ліпені 1863 года, калі начальнік 3-й рэзервовай пяхотнай дывізіі генерал-лейтэнант Грунт (імя не пазначана) выехаў з Ігумена для інспекцыі карных расійскіх войск. На адлегласці 15-ці вёрст ад Ігумена (а не Барысава!) ён быў схоплены касіянерамі з атрада Ляскоўскага. Пасля агляду папер адпушчаны. У паўстанні вызначылася двое Ляскоўскіх: Ігнась (1833—1871; дзейнічаў пад мянушкамі Ігнась з Горшчыны, Ваявода Язерскі, Чэрскі) ды ягоны брат Станіслаў (1840—?). Абодва ваявалі да апошняга (Ігнася гісторыкі вылучаюць як аднаго з нешматлікіх камандзіраў, хто пратрымаўся да схілу вясны 1864 года). Літаральна днямі, працуючы над матэрыяламі Нацыянальнага гістарычнага архіва Беларусі, мне пашанцавала адшукаць хросную метрыку Ігнася, паводле якой нарадзіўся паўстанец не ў Горшчыне, як напісана пра яго ў «Польскім біяграфічным слоўніку», а ў Строчыцах!

Цэнтральная ў экспазіцыі — гравюра «Атрад добраахвотнікаў пакідае Гродна, каб злучыцца з арміяй паўстанцаў (паводле эскіза М.К[аралі]). Часопіс "Le Monde illustré", Парыж, Францыя 1863—1864 гг.». Памятаецца, як выдатны архівіст і гісторык Генадзь Кісялёў не аднойчы дзівіўся гэткаму «дэманстрацыйнаму маршу з Гародні», паколькі дакументальна гэтая карціна ніяк не пацвярджаецца. Арыгінал (вядома ж, добрай якасці) дазваляе разгледзець элементы, якія не заўсёды праглядваліся ў раней друкаваных зарэтушаваных адбітках (да прыкладу, у аднатомніках і альбомах, прысвечаных Дуніну-Марцінкевічу, Багушэвічу). На пярэднім плане першага шэрагу ў капеланскай сутане крочыць каталіцкі святар з харугвай, якую моцна трымае абедзвюма рукамі. Удзел духавенства ў паўстанні быў даволі значны, дастаткова прыгадаць самі факты расстрэлаў святароў. Станіслава Ішору — вікарыя касцёла з мястэчка Жалудок на Лідчыне (да слова — месца нараджэння Валерыя Урублеўскага) — расстралялі ў Вільні 22 траўня 1863 года «за прачытанне ў касцёле абуральнага маніфеста і заклік сялян да мяцяжу». Праз дзень, 24 траўня 1863 года, быў расстраляны «за агалашэнне абуральнага маніфеста» Раймунд Зямацкі — пробашч Вявёрскай парафіі Лідскага павета Віленскай губерні. А яшчэ праз паўмесяца, 13 чэрвеня 1863 года, у самой Лідзе расстраляюць Адама Фалькоўскага, ксяндза Ішкальдскага касцёла. Таму двойчы недакладны наш выдатны паэт Алесь Чобат, які адназу са сваіх вершаў даў загаловак «Ксёндз Фалькоўскі — першы павешаны на крэсах у 1863 годзе». Першымі ахвярамі былі ксяндзы-землякі Ішора і Зямацкі. І другая памылка паэта: Фалькоўскі быў расстраляны, а не павешаны (наколькі мне вядома, сярод павешаных святароў быў легендарны арганізатар і кіраўнік паўстанцкіх узброеных сілаў Ковенскага ваяводства ксёндз Антось Мацкевіч (Антанас Мацкявічус)).

Паэтам (як і мастакам) памылкі даруюцца, паколькі недакладнасці кампенсуюцца моцай уздзеяння мастацкага (паэтычнага!) слова. Чаго нельга сказаць пра арганізатараў выставы ў галоўным гістарычным музеі краіны. Недакладнасць можа быць выклікана толькі адной літарай у слове. «Княжна Б… перадае штандар камандзіру добраахвотнікаў Арленскаму. Мінская губерня (паводле эскіза М.Каралі)». Дастаткова было б зазірнуць у айчынныя энцыклапедыі, каб удакладніць, што маецца не ўвазе не «Арленскі», а Станіслаў Алендзскі (1832 — пасля 1900), землеўласнік са Случчыны, адстаўны падпалкоўнік Генеральнага штаба, які ў час рэвалюцыйнага ўздыму быў прызначаны паўстанцкім вайсковым начальнікам Навагрудскага, Слуцкага і Пінскага паветаў. Схоплены ў 1864 годзе, быў прыгавораны да смяротнай кары, замененай катаргай. На малюнку мы бачым сталага чарнавусага чалавека, ён перахапіў шаблю ў левую руку, каб прыняць святыню з рук гаспадыні сядзібы. Мураваныя часаныя валуны, з якіх складзены ганак старасвецкага маёнтка, мусяць выяўляць моц і трываласць родавых гнёздаў.

Памылкі ў подпісах «Паўстанцы ў крэпасці Цэйгельшлаг, што побач з Ольмутам. Казімат № 7» (трэба: «каземат»), «Сяляне даюць прысягу перад асесарам, капітанам Астартавым. Літва» (трэба: «асэсарам») не лепшым чынам сведчаць пра куратараў выставы. Пажадана было б у далейшым разам з перакладам падаваць і арыгінальныя подпісы (у нашым выпадку — на французскай мове).

Між іншым, абяцаецца працяг экспазіцыі, бо не ўсе гравюры з прыватнай калекцыі (уладальнік яе пажадаў застацца невядомым, схаваўшыся за сціплым вызначэннем «прадпрымальнік Андрэй з Гродна») умясціліся ў невялікай зале, адведзенай пад юбілейную выставу. ■

Генерал Бенткоўскі і ягоны штаб (паводле эскіза спецыяльнага карэспандэнта). Гравюра. 1863.

Паўстанцы атакуюць цягнік на станцыі Чыжэва (паводле эскіза М.К.). Гравюра. 1863—1864.

Касмічнае гучанне аргана

Музычны фестываль «Мінская вясна»

ТАЦЦЯНА МУШЫНСКАЯ

Міжнародны фэст, які Беларуская дзяржаўная філармонія звычайна ладзіць у красавіку і маі, сёлета быў прысвечаны 50-годдзю аргана вялікай залы. Гэта сур'ёзная дата аб'яднала шэраг арыгінальных праектаў з удзелам выканаўцаў Беларусі, Расіі, Германіі, а таксама прымусіла згадаць паўвекавую гісторыю музіцыравання на гэтым інструменце ў Мінску і шматвекавую — у іншых краінах. Пра канцэпцыю арганнага складніка «Мінскай вясны» распавядае музыказнаўца Вольга Савіцкая, якая шмат гадоў выступае ў якасці вядучай арганных канцэртаў.

— У маі 1963 года ў канцэртнай зале БДФ упершыню загучаў арган чэшскай фірмы «Rieger-Kloss» (тая ж фірма ўстанаўлівала арган і ў Сафійскім саборы Полацка). Іржы Рэйнбергер, выканаўца, прызнаны спецыяліст у галіне арганабудавання, прафесар Пражскай музычнай акадэміі, спраектаваў інструмент менавіта для нашай залы. Гэта была сапраўды грандыёзная падзея! Сам Іржы і прадэманстраваў неверагодныя магчымасці новага інструмента, які меў больш за 6 тысяч труб, пульт кіравання з чатырма мануаламі, 107 рэгістраў.

На канцэртах глядач бачыць эфектны фасад з труб, драўляных і металічных, вертыкальных і гарызантальных, серабрыстых і залацістых. Трубы памерам з іголку і ў 10 метраў вышынёй. За фасадам — складаны, высокі, як чатырохпавярховы дом, механізм. Наш арган — адзін з самых вялікіх у Еўропе, і асноўнае вызначэнне, якое даюць яму арганісты, што прыязджаюць да нас з канцэртамі, — «магутны».

Фестывалі арганнай музыкі час ад часу ладзяцца ў краінах Еўропы, у нас такі фэст праходзіў упершыню, і яго арганізатарам хацелася годна прадставіць славутых гасцей і айчынных музыкантаў, чыё творчае жыццё трывала звязана з арганам.

У першым музычным праекце з'ядналіся імёны беларускіх арганістаў Ігара Алоўнікава, Канстанціна Шарава, Ксеніі Пагарэлай, гаспадыні аргана Сафійскага сабора, а таксама Марыны Воінавай, расійскага музыканта. Практык і тэарэтык, канцэртуючы музыкант і галоўны рэдактар часопіса «Музыкальная академия», Воінава прадставіла ў Мінску ўласнае сачыненне, прысвечанае Алегу Янчанку, свайму педагогу, выдатнаму беларуска-расійскаму выканаўцу. Ён быў першым салістам-арганістам нашай філармоніі, надзвычай плённа працаваў тут дзесяць гадоў і нават калі вярнуўся ў Маскву, захоўваў кантакты з Беларуссю, адкрываў арганы ў Сафійскім саборы і касцёле Святога Роха.

«Con molti strumenti» — другі праект фэсту — прэзентаваў арган у спалучэнні з іншымі інструментамі. Каштоўнасць гэтага праекта — у яго эксклюзіўнасці: напрыклад, інструментальныя канцэрты Вівальдзі з саліруючым арганам (такіх сачыненняў у кампазітара некалькі) раней ніколі не гучалі ў Мінску. У праграму былі таксама ўключаны Кантата Баха для альта, яго сімфоніі з арганам. Адметнасць «Con molti strumenti» надаў і склад выканаўцаў. Марцін Ціман, сталы майстар і вопытны музыкант, быў арганістам некалькіх цэркваў у Штутгарце, кіраваў хорам і наогул канцэртным жыццём буйнога музычнага цэнтра Германіі. Масквічу Дзмітрыю Сінькоўскаму ўсяго 30, але ён зрабіў сенсацыйную кар'еру — ужо сёння яго параўноўваюць з Вадзімам Рэпіным і Максімам Венгеравым. Дзмітрый іграе на барочнай скрыпцы, музіцыруе разам з барочнымі аркестрамі Еўропы. У нашым канцэрце ён выступаў у дзвюх якасцях — як скрыпач, разам з аркестрам «Камерныя салісты Мінска» (на чале з Дзмітрыем Зубавым), і як контртэнар, уладальнік рэдкага голасу, надзвычай прыдатнага для выканання барочнай музыкі.

Дырыжор Дзмітрый Зубаў.

Арганіст Аляксандр Фісейскі.

ФОТА АНДРЭЯ СПРЫНЧАНА І З АРХІВА БЕЛДЗЯРЖФІЛАРМОНІІ.

Ужо не першы год у філармоніі праходзіць цыкл канцэртаў «Выдатныя арганісты свету». Сольны праект Іаганэса Геферта з Германіі, які таксама з'яўляецца часткай гэтага цыкла, прагучаў падчас сёлетняй «Вясны». Геферт, адзін з буйнейшых арганістаў свету, належыць да выканальніцкай эліты. Выхадзец з сям'і патомных музыкантаў, на працягу трох дзесяцігоддзяў ён быў дырэктарам Бонскай кірхі і дасканала ведае стылі арганнага выканальніцтва, у тым ліку нямецкія царкоўныя традыцыі інтэрпрэтацыі арганных сачыненняў дабахаўскага часу, твораў Баха і опусаў рамантычнай эпохі. Яму ўласціва незвычайная віртуознасць — і разам з тым уменне без знешніх эфектаў і танных прыёмаў выявіць самыя глыбокія пласты твора.

У XIX стагоддзі ў Мінску працавала вучылішча арганістаў. На жаль, традыцыя была надоўга перарвана, але наша Акадэмія музыкі вярнулася да навучання арганістаў. Канцэрт маладых беларускіх музыкантаў і іх педагога Уладзіміра Неўдаха адбыўся ў філармоніі ўпершыню. Большасць выступілі менавіта як выканаўцы і інтэрпрэтатары, а кампазітар Вольга Падгайская прадставіла досыць арыгінальныя ўласныя творы для аргана.

Апошні праект фестывалю адбываўся якраз тады, калі музычная грамадскасць многіх краін адзначала Сусветны дзень аргана. Нагода — святкаванне 850-годдзя сабора Нотр-Дам (Notre Dame de Paris). У той дзень у канцэртных залах, культавых збудаваннях Вялікабрытаніі і Францыі, Германіі і ЗША прайшлі канцэрты, прысвечаныя грандыёзнай падзеі.

Наш канцэрт быў арыгінальны шмат па якіх прычынах. І таму, што за клавіятурай аргана сядзеў Аляксандр Фісейскі, які з'яўляўся салістам-арганістам нашай філармоніі на працягу ажно дзесяці гадоў. І таму, што праграма пад назвай «Французскі сімфанічны арган» сапраўды складалася з сачыненняў кампазітараў гэтай краіны — Сезара Франка, Леона Бёльмана, Аліўе Месіяна і, нарэшце, Луі В'ерна, які больш за дзесяцігоддзе быў арганістам легендарнага сабора Парыжскай Божай Маці. У такіх праектах асабліва адчуваеш магутныя перазовы музычных эпох, трывалыя сувязі, якія яднаюць лепшых выканаўцаў розных школ і краін. І, вядома, кожны раз цябе ўражвае і прымушае думаць пра вечнае сапраўды касмічнае гучанне аргана. Караля інструментаў... ■

МУЗЫКА

«ДУДАРСКІ ФЭСТ» вось ужо колькі гадоў з'яўляецца адной з самых яркіх музычных падзей у культурным жыцці сталіцы. Сёлетні фестываль дуды можна назваць надзвычай сціплым і шчырым. Сціплым — бо не было традыцыйных замежных гасцей, якіх ведаюць у свеце. Таму гэта быў хутчэй фэст-справаздача айчынных дударскіх праектаў. Шчырым — бо тыя беларускія калектывы, якія выступалі на фестывальнай сцэне, не далі публіцы падстаў сумнявацца ў адданасці інструменту. Гурты — кожны ў адпаведнасці са сваім характарам — па-рознаму інтэрпрэтуюць нашу музычную спадчыну. Гэта ўсім добра вядомыя «Стары Ольса», сёлетні юбіляр «Testamentum Terrae», папулярны фэнтэзійны «Irdorath», актуальная «Pawa» з фолкава-электронным гучаннем і зусім малады праект «Літы талер» — мадыфікаваны гурт «Тутэйшыя».

ФОТА АЛЯКСАНДРА ЖДАНОВІЧА.

Юрась Панкевіч. Гурт «Pawa» (Мінск).

Вясёлым, энергічным і радасным атрымаўся «Фолк-прайм» ад гурта «Ветах», ён сабраў поўную залу прыхільнікаў, вучняў, сяброў, паплечнікаў не толькі з Беларусі, але і з Украіны, Літвы. Публіка, разагрэтая традыцыйнымі беларускімі танцамі ў выкананні «Ветаха», а таксама музыкаў Стася Чавуса і Дзяніса Сухога, з удзячнасцю адпачывала пад украінскія мелодыі ад дудара Віктара Лявіцкага.

На традыцыйнай канферэнцыі «Захаванне дударскай традыцыі ў балтыйскім рэгіёне» ў Дудутках адзін з пачынальнікаў руху і заснавальнік фэсту, музыка і майстар Тодар Кашкурэвіч адзначыў: «Дуда стала элементам розных субкультурных плыняў: можна згадаць і розныя электронныя, металёвыя, панкаўскія, сярэднявечна-рэканструкцыйныя праекты. Інструмент "выбраўся з вясковых порткаў", стаў актуальным для сучаснай культуры, у тым ліку моладзевай».

У сваім выступленні спадар Тодар падкрэсліў, што апошні год быў вельмі цікавы ў плане пошукаў і знаходак аўтэнтычных запісаў дудароў 1920—30-х гадоў. На жаль, у Беларусі ёсць толькі лічаныя запісы аўтэнтычных музыкаў. Тым не менш, новыя адкрыцці даюць цікавую перспектыву для развіцця руху.

Марына Весялуха.

«УБЕЛЬСКАЯ ЛАСТАЎКА», ПЕРШЫ АДКРЫТЫ КОНКУРС ІМЯ СТАНІСЛАВА МАНЮШКІ, у якім удзельнічалі студэнты-вакалісты ВНУ, прайшоў сёлета ў Мінску і Чэрвені. Ён зрабіўся падставай пераканаўча нагадаць пра безумоўную прыналежнасць кампазітара да беларускай музычнай культуры. Адзін толькі май прынёс яшчэ дзве значныя падзеі. Паболела беларускіх лаўрэатаў на Міжнародным конкурсе імя Манюшкі ў Варшаве: да саліста нашай Нацыянальнай оперы Юрыя Гарадзецкага сёлета далучыліся бас-барытон Анатоль Сіўко і тэнар Павел Пятроў (адпаведна 1-я і 2-я прэміі).

Нарэшце, сіламі першага ў нас прыватнага музычнага тэатра «Галерэя» была пастаўлена опера Манюшкі «Verbum Nobile» («Слова гонару»). Сярод тых, хто спрычыніўся да прэм'еры, былі, вядома, арганізатары і ўдзельнікі «Убельскай ластаўкі». Таму опера і папраўдзе ўспрымалася канчатковай расстаноўкай конкурсных акцэнтаў. Партыю Зосі спявала Галіна Дубіцкая, якая на конкурсе не трапіла нават у фінал. Гэтым былі здзіўлены ўсе, акрамя журы. Спектакль пераканаў, што яна не ластаўка, а натуральны салавей.

Конкурс быў названы Першым — маўляў, першы блін? Але ж ён, насамрэч, Дзявяты! Пагодзімся, што ён упершыню стаў адкрытым, сабраўшы спевакоў з Расіі, Украіны, Латвіі, нават Бельгіі (кітайскія студэнты ўдзельнічалі і раней). Упершыню прайшоў у тры туры, дзе фінал — з аркестрам. Упершыню ў складзе журы не было тых, у каго вучацца ўдзельнікі-студэнты. Імёны прафесараў нават неназываліся ні ў буклетах, ні са сцэны, каб на членаў журы не ўплывалі іх заслугі. Упершыню да Чэрвеня, дзе быў заключны канцэрт, не даехала журы, у склад якога былі пакліканы былыя пераможцы «Убельскай ластаўкі», цяпер знаныя оперныя салісты (прыехаў, але з прыгодамі, толькі старшыня Віктар Скарабагатаў). Але навошта перакрэсліваць усё ранейшае, што рабілася ажно з 1999-га? Не, не цэнім мы ўласныя здабыткі!..

ФОТА АНЖЭЛЫ ГРАКОВІЧ.

Вольга Жалезская, дыпламант конкурсу.

Надзея Бунцэвіч.

ВАРЫЯЦЫІ

ВОЛЬГІ БРЫЛОН

«Ад прадзедаў спакон вякоў мне засталася спадчына», — пісаў Янка Купала. Прайшло няшмат часу, і яго ўласная творчасць сама стала спадчынай, што склала гонар беларускай нацыі. У другой палове XX стагоддзя творчасць Купалы набыла другое жыццё ў музыцы. Рок-опера «Песня пра долю» (музыка Мулявіна) і рок-паэма «Гусляр» (музыка Ігара Лучанка і Уладзіміра Мулявіна) — сярод найбольш маштабных праектаў, ажыццёўленых «Песнярамі». Дарэчы, «Песня пра долю» была другой па ліку рок-операй, створанай на прасторах СССР!

Абодва спектаклі збіралі аншлагі і перааншлагі, але нікому не прыйшло ў галаву стварыць іх тэлеверсію! «Гусляр» усё-такі захаваўся на пласцінцы, а вось ад «Песні пра долю» ўвогуле не засталося нічога. Доўгі час гэты твор лічыўся безнадзейна страчаным, пакуль нехта не выклаў у інтэрнэце аматарскі аўдыязапіс. Менавіта па ім аранжыроўшчык Нацыянальнага акадэмічнага аркестра Беларусі імя Іосіфа Жыновіча Аляксандр Крамко поўнасцю рэканструяваў музычную партытуру «Долі». Дзякуючы гэтаму аркестр на чале з дырыжорам Міхаілам Казінцом у 2012-м здолеў ажыццявіць сенсацыйную прэм'еру на сцэне Белдзяржфілармоніі. Трэба было бачыць, якое ўражанне зрабіла пастаноўка на публіку, які магутны рэзананс атрымала ў прэсе! Думаеце, наша тэлебачанне праявіла ініцыятыву, каб зафіксаваць вынік працы агромністага творчага калектыву? Не! «Доля» была запісана выключна праз намаганні Святланы Пенкінай, дырэктара Музея Мулявіна, які існуе ў філармоніі. «Песня пра долю» прайшла на сцэне філармоніі ўсяго двойчы. Далей — цішыня...

Але ці нармальна, калі калектыў, які мае званне «нацыянальны акадэмічны», каторы ўжо год не можа трапіць на «Славянскі базар» з выдатнымі працамі, створанымі нацыянальнымі геніямі? З той жа «Песняй пра долю» або «Гусляром»? Гэтыя радкі пішуцца напярэдадні чарговага фэсту. Не сумняваюся, ён не абыдзецца без удзелу БДА «Песняры». Выкажу здагадку, што яны выступяць з чарговым опусам свайго кіраўніка Вячаслава Шарапава. Напэўна, цяпер, паводле новых стандартаў і фарматаў, гэта і ёсць наша спадчына. Куды да яе ўсялякім народным аркестрам з Уладзімірам Мулявіным і Янкам Купалам!.. ■

Загадкавы Усход

«Турандот» Джакама Пучыні
Дырыжор Віктар Пласкіна
Рэжысёр Міхаіл Панджавідзэ
Сцэнаграфія Ігара Грыневіча
Хормайстар Ніна Ламановіч
Нацыянальны тэатр оперы і балета

АЛЕНА ЛІСАВА

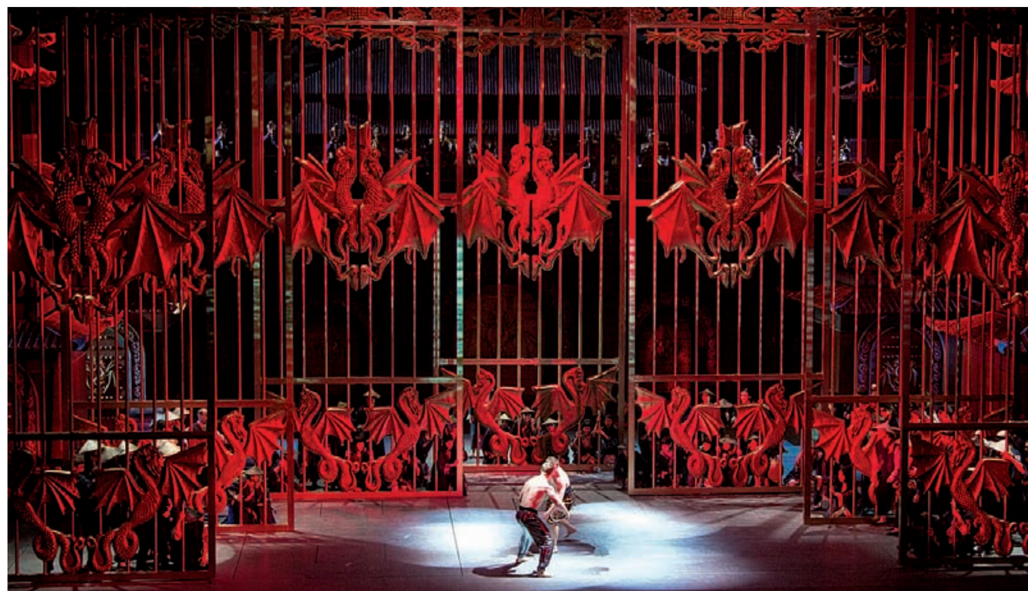
Увасабленне оперы «Турандот» на айчынных падмостках — падзея доўгачаканая. Канцэртнае выкананне апошняга буйнога твора Пучыні адбылося яшчэ ў 2000 годзе. Потым з'явілася канцэртна-сцэнічная версія рэжысёра Галіны Галкоўскай, якая паспяхова паказвалася на гастролях за мяжой. Але каб ажыццявілася паўнавартасная пастаноўка, якая патрабуе вялікіх фінансавых рэсурсаў, зоркі сышліся толькі цяпер. Перш за ўсё склалася каманда вопытных пастаноўшчыкаў, для якіх маштаб твора павялічвае азарт.

«Турандот», класіка жанру вялікай оперы, захавала шмат адметных фактаў з гісторыі свайго стварэння і выканання. Вядома, што апошняя опера Пучыні была дапісана да сцэны смерці Ліу, што яе скончыў вучань кампазітара Франка Альфана, а на прэм'еры, якая адбылася ў красавіку 1926 года ў «Ла Скала», дырыжор Артура Тасканіні абарваў гучанне на паўтакце і са словамі «Тут смерць вырвала пяро з рук кампазітара» прымусіў публіку пакінуць залу.

Шмат даследаваліся вытокі сюжэта, які прыйшоў да лібрэтыстаў Пучыні з аповесці Нізамі, персідскага паэта XII стагоддзя, праз еўрапейскія зборнікі персідскіх казак XVIII стагоддзя. Устаноўлена, што правобраз гераіні ўзыходзіць да мангольскай княжны Хутулун, дачкі мангольскага імператара Кітая Альтааум-хана (персанаж захаваўся і ў оперы), і менавіта яго распрацаваў у сваёй казцы Карла Гоцы ў той час, калі ў Францыі стваралася першая біяграфія Чынгісхана і тэма «дзікага Усходу» і «жанчыны-тыгра» выклікала незвычайнае эстэтычнае захапленне. Фрыдрых Шылер пераклаў казку на нямецкую мову і стварыў п'есу, якая на працягу XIX стагоддзя не сыходзіла з драматычнай сцэны. Камічныя оперы Франса Лесажа і Каміля Сен-Санса, легендарныя пастаноўкі Яўгена Вахтангава і Усевалада Меерхольда, нарэшце, зняты ў 2010 годзе расійска-кітайскі фільм рэжысёра Вадзіма Карава — усё гэта пераконвае, што такія драматычныя калізіі запатрабаваныя ў еўрапейскай культурнай прасторы.

Опера Пучыні стала, бадай, самым грандыёзным увасабленнем міфа пра Турандот. Кампазітар узмацніў ролю хору, які ў сваіх папярэдніх партытурах выкарыстоўваў даволі стрымана, і першым уключыў у партытуру оперы аўтэнтычныя кітайскія мелодыі. Спатрэбіліся яму і буйныя цырыманіяльныя сцэны для стварэння вобраза пышнага і магутнага Кітая. Марш у выхадзе Імператара разам з прыдворнымі, жалобная працэсія ў сцэне смерці Ліу, хор прывідаў упершыню тыпізаваліся ў оперы «Салавей» Ігара Стравінскага, але менавіта ў «Турандот» акрэсліліся самыя спецыфічныя вобразы кітаістыкі, уласцівыя еўрапейскай музыцы.

Наша пастановачная група не ўтойвала: аднадушнасці ў адмаўленні ад фіналу не назіралася. Але рашэнне было прынята, і яго патрабавалася драматургічна абгрунтаваць. У сцэне самазабойства Ліу жалобная працэсія, да якой далучаюцца пекінцы (у чым таксама выяўляецца маральнае перараджэнне), знікае са сцэны. Турандот пакорліва набліжаецца да Калафа, але ён не звяртае на яе ўвагі і імкліва сыходзіць. Турандот падае ў непрытомнасці. Такія мізансцэны пераконваюць: перараджэнне ўсё-такі адбылося, але толькі з Калафам. Рэтраспектыўна пачынаеш асэнсоўваць намёкі, раскіданыя прынесеным ахвярам і назіраць перараджэнне гераіні.



Адной з галоўных асаблівасцей пастаноўкі, ажыццёўленай у Мінску рэжысёрам Міхаілам Панджавідзэ, зразумела, з'яўляецца адмова ад выканання фіналу оперы, музыка якога не належыць Пучыні. Першыя выдаўцы оперы забаранілі выконваць твор без фіналу, дапісанага Франка Альфана. Некалькі гадоў таму гэтая забарона перастала дзейнічаць. І таму актывізавалася дзейнасць па стварэнні альтэрнатыўных варыянтаў заканчэння партытуры. Свае завяршэнне прапанавалі: у 1988 годзе — амерыканскі кампазітар Жанэт Магуайр (не выконвалася), у 2001-м — Лучана Берыа, у 2008-м — Хаа Вэя (прэм'ера 21 сакавіка 2008 года ў Пекіне). Кітайскі кампазітар дадаў трох новых персанажаў — прынцэсу Лоўлінь, Юйжэня, Кітайскага анёла, чые танцы і спевы, па задуме аўтара, «зробяць тэмы кахання і гераізму больш зразумелымі кітайскай аўдыторыі». Вынікае, што традыцыйны хэпі-энд не адпавядае кітайскай ментальнасці. А фінал, напісаны Франка Альфана, зразумелы еўрапейскаму гледачу: узгадаваны на класічнай драматургіі, ён хоча бачыць апраўданне рэжысёрам у першай дзеі, напрыклад, калі Калаф, апантаны марай пра Турандот, груба адштурхоўвае старога бацьку. На яго «азіяцкі» нораў намякала і сцэна з маскамі. Пастаўленая звышзадача выяўляецца ў развязцы. Згодна з лібрэта, цяпер Калафу давядзецца суправаджаць свайго няшчаснага бацьку ў яго беспрытульных блуканнях па свеце — місія Ліу пераходзіць да яго разам з яе дабрынёй і спачуваннем. Фінал оперы застаецца адкрытым, яго трэба ўяўляць самастойна, але ідэя таго вартая.

Для Міхаіла Панджавідзэ гэта опера — не «пра каханне», а пра народнае прасвятленне, штуршком да якога стала смерць прыдуманай кампазітарам гераіні Ліу. Вобраз народа, увасоблены ў партыі хору, рэжысёр бачыць галоўным у творы. Ён акрэслены прадстаўнікамі самай беднай сацыяльнай групы і найбольш поўна — у першай дзеі. Яшчэ не прагучалі пачатковыя гукі са страшным «росчыркам» лейтматыву прынцэсы, а на сцэне ўжо віруе шэрая маса гарадскога плебсу. Бязлітаснасць — сутнасць першай сцэны. Дзікі і крыважэрны народ прагне крыві, са-

май жаданай забавай для яго з'яўляюцца «бойкі без правілаў» да смерці аднаго з байцоў (у каторы раз оперны спектакль аздобілі беларускія спартсмены-каратысты). Раз'яднанасць народа і жыхароў Забароненага горада адразу акрэсліваецца цяжкімі залатымі клеткамі-кратамі. Золата і вытанчаная велічнасць пагад на заднім плане суседнічаюць з брудам пекінскай вуліцы і лахманамі гараджан, у тым ліку Ліу і Цімура, якія змяшаліся з натоўпам. Ззянне гонга (ён жа ўвасабляе і поўны месяц), на якім у адказ на воклічныя гукі «Турандот!» загараецца то аблічча «месяцатварай», то чэрап у хоры прывідаў, іншыя антынамічныя формы сталі рысай сцэнаграфіі Ігара Грыневіча.

партыі якой трэба спяваць на фортэ, роўны і моцны, доўгія гукі атрымліваюцца ідэальна сакавітымі і без націску. Пры гэтым тэмбр багаты на адценні, бо прынцэса не толькі камандуе, яна яшчэ і спявядаецца, тлумачыць уласныя прынцыпы ў арыёза «У сталіцы гэтай сто тысяч год таму». Перамена месцаў у спаборніцтве паказана даволі тыповай пераменай месцаў на лесвіцы, калі з прынцэсы здымаюць багаты галаўны ўбор.

Адносіны галоўных герояў не маюць свайго лагічнага завяршэння ў фінале, таму Турандот і Калаф саступаюць сваё лідарства… лірычнай гераіні. Заўжды вытанчаная Настасся Масквіна стварае ідэальны оперны вобраз Ліу, ён выклі-

кітайскай традыцыйнай музыцы не ўласціва шматгалоссе.

Дзіцячы хор у пастаноўцы спявае знакамітую кітайскую песню «Язмін», і светлы тэмбр надае партытуры неабходную семантыку наіўнасці і надзеі. Але візуальна хор уяўляе сабой маленькае ўзброенае войска, з дапамогай якога армія стрымлівае натоўп. Метафара хутчэй адсылае свядомасць да нямецкіх «юнге» часоў Другой сусветнай вайны, таму застаецца незразумелай.

Цяжка назваць оперу з больш багатай аркестравай палітрай. «Пучыні не патрэбны рэжысёр, — лічыць Міхаіл Панджавідзэ, — эмацыянальна дакладная і відовішчная музыка выяўляе сама ся-

Ніна Шарубіна (Турандот), Сяргей Франкоўскі (Калаф).

ФОТА МІХАЛА НЕСЦЕРАВА.

Хор, выдатна падрыхтаваны Нінай Ламановіч, даўно асвоіў партытуру і, здаецца, толькі чакаў, каб увасобіць музычную каларыстыку ў сцэнічным дзеянні. Для гэтага ёсць багата магчымасцей, у кожнага з артыстаў уласны малюнак пантамімы, праз які паўстаюць раз'юшаныя дзікуны або няшчасныя, абуджаныя сярод ночы беднякі.

І ўсё ж «Турандот» — не рускі оперны эпас, і, нягледзячы на маштабы харавых сцэн, вызначальнымі для слухача застаюцца вобразы галоўных герояў, ад якіх ён, натуральна, чакае лірыка-драматычных адкрыццяў, а таксама італьянскай кантылены. Для салістаў цэнтральнай стала сцэна загадак. Яна пастаўлена ў адпаведнасці з закладзенай у музыцы драматургіяй: узбуйняецца фактура марша і пляцоўка напаўняецца новымі групамі прыдворных, у кульмінацыйны момант на ёй збіраецца больш за 150 чалавек. Уражвае выдатная вакальная форма выканаўцаў галоўных партый. Сцэнаграфічная лесвіца дапамагае голасу Сяргея Франкоўскага, які спявае спінай да залы, гучаць упэўнена і свабодна. Голас Ніны Шарубінай, большасць

кае шчырае спачуванне, асабліва на фоне «згушчанага» азіяцкага кантэксту. Арыі Ліу акружаюць цэнтральную сцэну і замыкаюць развіццё фабулы, на ёй засяроджана ўвага ў апошняй сцэне, яе аплакваюць Цімур і гараджане. Адбываецца прыкладна тое самае, што некалі з операй «Яўген Анегін», якая магла называцца «Таццяна Ларына». Тут «Турандот» ператвараецца ў «Ліу».

Удала вырашаны сцэны з удзелам масак — Пінга, Панга і Понга. У найбольш разгорнутай з іх — на пачатку 2-й дзеі — блізка ля рампы ўзнімаюцца прыступкі, а наверсе размешчаны тры «кабінеты» для адпачынку дзяржаўных мужоў. Выканаўцы маюць магчымасць згрупавацца ў цэнтры ля аднаго кальяна і памарыць пра спакой роднага дому або разысціся па сцэне — у залежнасці ад складанасці ансамблевай партытуры. У асобах Уладзіміра Громава, Аляксандра Жукава і Янаша Нялепы ўдала спалучаюцца характарыстычнасць тэмбраў і артыстычнасць. У партыях масак маюцца найбольш арыгінальныя і нацыянальна афарбаваныя эпізоды, якія будуюцца на дыялогах, —

бе». Але таму Пучыні патрэбны дырыжор. У аркестры пад кіраўніцтвам Віктара Пласкіны выдатна ўвасоблены стыль «great gong and drum music» — алюзія на традыцыйныя формы музіцыравання з выкарыстаннем інструментаў з металу, каменю, дрэва (кампазітар вывучаў кітайскі інструментарый з мэтай увасобіць ягоную тэмбрыку сродкамі сімфанічнага аркестра). Надзвычай экспрэсіўнымі ўспрымаюцца падоўжаныя паўзы перад адказамі Калафа. На пачатку оперы падалося, што дырыжорам-пастаноўшчыкам найбольш рэльефна выяўлены менавіта павольныя, жалобныя моманты, якія нібы прадказваюць сумны фінал, засяроджваючы ўвагу на імгненнях чалавечага суперажывання.

«Турандот» — прыклад рэжысёрскага тэатра, мэтай якога ў дадзеным выпадку з'яўляецца раскрыццё вядомай тэмы з невядомага боку. З фіналам ці без, опера была і застаецца загадкавай для слухача. Як і Калаф, прынц невядомай краіны, гэты слухач — чалавек Захаду, які прыйшоў, каб спасцігнуць невытлумачальны Усход. ■

Калі прыйдуць дзяды

«Дзяды. Вялікая імправізацыя»
паводле паэмы Адама Міцкевіча
Сцэнічная версія Максіма Клімковіча
Пераклад з польскай Сержа Мінскевіча
Аўтар ідэі Юрый Жыгамонт
Рэжысёр Рамуне Кудзманайтэ
Мастак Марыюс Яцоўскіс
Мастак па касцюмах Надзея Гульцяева
Музыка Фаўстаса Латэнаса
Тэатр Ч

ЛЮДМІЛА ГРАМЫКА

ФОТА АЛЯКСАНДРА ДЗМІТРЫЕВА.

Паэму Адама Міцкевіча «Дзяды» марылі інсцэнізаваць многія беларускія пастаноўшчыкі. Прынамсі, намеры агучваліся неаднаразова, але... да справы так і не даходзіла. Пры больш пільным разглядзе звышпрыцягальны паэтычны матэрыял уяўляўся звышскладаным для сцэнічнага ўвасаблення. Ментальна блізкі тэкст безумоўна пасаваў да цягам дзесяцігоддзяў выпрацаванага агульнабеларускага тэатральнага стылю — рамантычнага і ўзвышанага, але... Відаць, якраз у гэтым і заключалася закавыка. Была неабходна актуалізацыя тэксту: класіка, як вядома, набывае новы сэнс у новую эпоху.

Сёлета прэм'еры «Дзядоў» адбываліся двойчы. У Беларускім дзяржаўным тэатры лялек рэжысёр Аляксандр Янушкевіч годна і ўдумліва разгарнуў перад гледачамі рытуальна-абрадавую сцэнічную плынь, уводзячы гістарычныя падзеі ў агульны пазачасавы і духоўны кантэкст. Неўзабаве «Дзядоў» паказаў і Тэатр Ч.

Пра стварэнне новага тэатра і ягоную прэм'еру было абвешчана адначасова. Мастацкі кіраўнік Тэатра Ч вядомы драматург Андрэй Курэйчык заявіў пра неабходнасць абнаўлення мінскага культурнага ландшафту і патрэбу ў свежым дыханні, пра тое, што проста ставіць спектаклі, якія прыносяць прыбытак, нецікава, важна шукаць «новыя формы».

Такую адкрытую адсылку да Чэхава можна палічыць дэкларацыяй аб намерах. Ды толькі першая прэм'ера Тэатра Ч сапраўды атрымалася рэзанансная.

«Дзяды» са сваёй зорнай камандай насамрэч зваліліся на галовы мінскіх гледачоў, як снег. Узрадавала незапланаваная сустрэча з улюбёнымі артыстамі, найперш з купалаўцамі Раманам Падалякам, Зояй Белахвосцік, актрысай Рускага тэатра Юліяй Кадушкевіч, тюгаўцам Генадзем Гаранскім, і зусім нечаканая — з літоўскай пастановачнай групай: рэжысёрам Румане Кудзманайтэ, сцэнографам Марыюсам Яцоўскісам, мастаком па касцюмах Надзеяй Гульцяевай, кампазітарам Фаўстасам Латэнасам. Практыка «праектнага тэатра», калі для кожнай пастаноўкі набіраецца новая творчая каманда, зусім нязвыклая для Беларусі; тэатральная капрадукцыя ў нас таксама пакуль не распаўсюджаная.

Апрача таго, «Дзяды» адразу былі далучаныя да твораў, прэзентаваных літоўскім бокам падчас Дзён культуры Літвы ў Беларусі. Атрымалася плённае творчае супрацоўніцтва, паводле агульнага пераканання — склаўся калектыў аднадумцаў.

Літоўская рэжысура на беларускай глебе ўкараняецца не ўпершыню. Гэта натуральна. Калі побач існуе такі магутны, прызнаны ва ўсім свеце «пастановачны рэзервуар», цяжка ўнікнуць ягонага ўплыву. Без перабольшання, спектаклі Някрошуса, Тумінаса, Латэнаса, Каршуноваса пастаянна знаходзяцца ў зоне ўвагі, выклікаюць захапленне. А само паняцце «літоўская рэжысура» набыло ў нас ледзь не сімвалічнае значэнне. Працаваць разам для беларускіх акцёраў — значыць здабываць карысную тэатральную руду. Гэта і сталася галоўным апірышчам для безумоўнага творчага паразумення. А паняцце «аўтарскае выказванне» ў гэтым спектаклі датычыцца ўсяго творчага калектыву.

Сказаць, да якой менавіта нацыянальнай культуры належыць гэты ўражальны тэатральны прадукт, даволі цяжка. На сцэне ўсё адмыслова пераплецена. Само паняцце «літоўская рэжысура» пэўным чынам матэрыялізавана. Хоць рэчаіснасць набывае ўмоўныя, універсальныя абрысы, галоўныя зместавыя кропкі — беларускія.

У спектаклях, якія абапіраюцца на нацыянальную аўтэнтычнасць, вялікае значэнне маюць праўдзівыя артэфакты, абрады, рытуалы. Рэжысёр удала пазбягае ўсялякага кшталту падмены. Апрача таго, да вывучэння літаратурнага матэрыялу, жыцця і творчасці Адама Міцкевіча творчая група падышла вельмі грунтоўна, усе разам ездзілі на гістарычную радзіму паэта — у Навагрудак і Завоссе. Працавалі з кансультантамі, даследуючы беларускі фальклор, этнаграфію, паглыбляючыся ў абрадную сімволіку Дзядоў. Далей адбылося абагульненне, ягоная перадумова — асабістая ахвяра Густава-Конрада дзеля шчасця і незалежнасці Радзімы. У фінале на першы план выходзіць сакральны сэнс.

«Паэма зусім па-іншаму магла быць увасоблена ў Літве. Але ж, працуючы ў Беларусі, я не магла ставіць спектакль пра рэчаіснасць іншай краіны. Адам Міцкевіч нарадзіўся ў Беларусі, тут ягоная радзіма, вялікі працэнт верагоднасці, што ён бачыў менавіта беларускія Дзяды, і песні слухаў таксама беларускія, хоць у Літве ўсе лічаць, што Адам Міцкевіч літовец, які пісаў на польскай мове. Я паглыблялася менавіта ў беларускую этнаграфію і фальклор, і абрады Дзядоў у аснове спектакля таксама беларускія, — распавядае Рамуне Кудзманайтэ. — Галоўнымі для мяне сталіся словы анёлаў пра тое, што за кожнай думкай, за кожным рухам чалавека сочаць анёлы і чэрці. Я ставіла спектакль пра людзей, пра дух, пра штохвілінны стан нашай душы. Пра тое, што нашы словы і думкі матэрыялізуюцца. І важна не толькі тое, як ты жывеш, што робіш і гаворыш, вельмі важна, пра што думаеш».

Хочацца спадзявацца, што гэтым спектаклем Тэатр Ч прадвызначыў свой лёс. Паглядзім, як ён будзе складацца. ■

ТЭАТР

КАЎНАСКІ КАМЕРНЫ ТЭАТР цягам апошняга сезона другі раз наведаў Мінск. На сцэне Новага драматычнага прайшоў спектакль «Дзень і ноч» па п'есе Дайвы Чапаўскайтэ (рэжысёр Станіславас Рубіновас). Трагічная гісторыя, заснаваная на рэальных падзеях, што адбыліся падчас Другой сусветнай вайны ў Літве, уразіла гледачоў эмацыйным напалам, пульсуючым несуцішным болем. Ракурс, у якім была раскрыта звыклая для беларускіх гледачоў «ваенная тэма», наводзіць на думкі пра яе непрачытаныя старонкі і нявычарпаныя крыніцы чалавечага досведу. Драматург выкарыстоўвае архіўныя дакументы часоў вайны, успаміны сведак, каментарыі нашых сучаснікаў у інтэрнэце, нават яўрэйскія анекдоты. Але спектакль засяроджаны менавіта на маральных аспектах ва ўзаемаадносінах галоўных герояў, а сама гісторыя заварожвае, нават здаецца, яе цяжка ўсвядоміць. Невыпадкова персанажы прымяраюць на сябе дзве эпохі: тое, што магло быць паміж імі сёння, і тое, што адбылося падчас Другой сусветнай вайны. Літовец, не здолеўшы аддаць дзяўчыну-яўрэйку немцам, хавае яе ў склепе. У склепе нараджаецца дзіця. Або гінуць, як толькі ненадоўга выходзяць на свежае паветра ў сад...

Зрэшты, творчыя стасункі паміж Новым драматычным тэатрам Мінска і Каўнаскім камерным працягваюцца.

ФОТА АНДРЭЯ СПРЫНЧАНА.

Сімона Бладзенаўскайтэ ў спектаклі «Дзень і ноч».

ЦЭНТР ЭКСПЕРЫМЕНТАЛЬНАЙ РЭЖЫСУРЫ І ДРАМАТУРГІІ заснаваны пры Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў. Яго ўзначаліла рэжысёр Таццяна Траяновіч. Мэты і задачы Цэнтра на першы погляд здаюцца зразумелымі, але для таго каб распачаць актыўную дзейнасць, давядзецца вырашыць цэлы шэраг арганізацыйных і творчых пытанняў. Не сакрэт, што многім яны падаюцца непераадольнымі, бо датычацца наяўнасці як адміністрацыйных, так і творчых рэсурсаў. Структурна Цэнтр яшчэ не ўладкаваны, памяшканне адсутнічае, колькасць людзей, якія прычыніліся да праекта, мінімальная, пра канцэпцыю пакуль што можна казаць толькі ўмоўна. Аднак пачатак пакладзены, і наўрад ці нехта можа ўсумніцца ў неабходнасці падобнай інстытуцыі.

«Праект задуманы і, спадзяюся, неўзабаве зробіцца стартавай пляцоўкай для раскрыцця патэнцыялу маладых рэжысёраў, акцёраў, мастакоў, — распавядае Таццяна Траяновіч. — Нас цікавяць разнастайныя сцэнічныя накірункі, мы паспрабуем стварыць альтэрнатыву існуючаму рэпертуарнаму тэатру, каб дапамагчы самарэалізавацца маладым творцам. Эксперымент — заўсёды выхад за рамкі традыцый. Але я зразумела, што паняцце гэта — шматзначнае, кожны яго разумее па-свойму. Для мяне пастаноўка сучаснай беларускай п'есы ў сучасным тэатры — ужо эксперымент, бо пастановак такіх практычна не існуе, хоць маладыя рэжысёры прыходзяць у тэатр з п'есамі маладых аўтараў. І для нас гэта, безумоўна, уяўляе інтарэс».

Для таго каб выслухаць самыя розныя меркаванні пра магчымасці развіцця эксперыментальнага тэатра ў Беларусі, Цэнтр наладжвае цыкл сустрэч з драматургамі, менеджарамі, акцёрамі і рэжысёрамі.

ФОТА АНДРЭЯ СПРЫНЧАНА.

Крытык Аляксей Стрэльнікаў, рэжысёр Таццяна Траяновіч, акцёр Аляксандр Марчанка падчас прэзентацыі Цэнтра эксперыментальнай рэжысуры і драматургіі.

АКТУАЛІІ

АЛЕНЫ МАЛЬЧЭЎСКАЙ

Паглядзела ў Маскоўскім акадэмічным тэатры імя Уладзіміра Маякоўскага «Ворага народа» Генрыка Ібсена ў сцэнічнай версіі Сашы Дзянісавай (рэжысёр Мікіта Кобелеў) і нарэшце ўцяміла, чаго ж мне так не хапала сёлета ў беларускім драматычным тэатры.

Цягам сезона на беларускай сцэне старанна актуалізавалі класіку. Аляксандр Гарцуеў выпусціў у РТБД асучасненае «Раскіданае гняздо» Янкі Купалы. У тым жа тэатры запрошаны рэжысёр Сяргей Паўлюк у спектаклі «Бегчы з Эльсінора, альбо Гамлет навыварат» увасобіў разважагі сучаснага ўкраінскага драматурга Віктара Понізава пра непераадольнасць року ў самай вядомай п'есе Шэкспіра. Ну, а пра тое, як маглі б развівацца падзеі пасля ад'езду Хлестакова, Сяргей Кавальчык паразважаў у Нацыянальным тэатры імя М.Горкага на падставе п'есы Аляксея Дударава «Экзекутар».

Ужыўшы розныя спосабы асучасніць матэрыял, адным з іх так і не скарысталіся: пераасэнсаваннем тэксту з пункту гледжання жыццёвых рэалій, таго, што адбываецца вакол нас тут і цяпер. Менавіта гэта зрабіла Саша Дзянісава з п'есай Ібсена, паставіўшы яе герояў у сучасныя ўмовы існавання: Петэр Стокман удзельнічае ў ток-шоу з інтэрактыўным галасаваннем гледачоў, а дачка Томаса Стокмана вядзе відэаблог у інтэрнэце. Істотна былі зменены стылістыка і сінтаксіс тэксту. Аднак Дзянісава не выправілася ў вольнае плаванне, адштурхнуўшыся ад тэксту Ібсена, а паслядоўна крочыла за драматургам, нібы адказваючы на пытанне: як бы паводзілі сябе героі ў гэтай сітуацыі, калі б жылі сёння? У выніку дзеянне, нават пры пэўных супярэчнасцях спектакля, мёртвай хваткай трымае ўвагу гледача.

На мой погляд, менавіта такога пераасэнсавання не хапала героям «Раскіданага гнязда», калі ў іх руках аказваліся то дэвайсы, то «бамжацкія» клетчатыя торбы, а з вуснаў гучаў класічны купалаўскі тэкст. Менавіта яго не ставала ўжо на ўзроўні драматургіі ў «Экзекутару» і «Бегчы з Эльсінора...», бо што нам прыгоды Трапічкіна ў Расіі XIX стагоддзя, калі мы не можам разабрацца са сваім жыццём у Беларусі на пачатку XXI-га. І хіба мы не ведаем, што, у рэшце рэшт, усё прыйдзе да шэкспіраўскага фіналу?

Такая форма працы з тэкстам не панацэя. Але, можа, паспрабаваць? ■

Сутнасць рэчаў

На спектаклях у Гродзенскім драматычным

ЛЮДМІЛА ГРАМЫКА

«Нараджэнне» Аляксея Слапоўскага.

Пераканана: абласныя тэатры ў Беларусі даўно існуюць адасоблена, сам-насам са сваімі памкненнямі і праблемамі. Шукаць тут нейкія заканамернасці не варта. Скажам проста: тэатральная грамадскасць іх дзейнасцю не цікавіцца. Спектаклі не глядзіць, што адбываецца — не ведае. Гродзенскі абласны драматычны тэатр — не выключэнне з агульнага шэрагу. Прынамсі, ягоны спектакль «Палёт над гняздом зязюлі», які летась у Санкт-Пецярбургу на XIV Міжнародным фестывалі «Сустрэчы ў Расіі» атрымаў галоўную ўзнагароду — прэмію імя народнага артыста СССР Кірыла Лаўрова, нават не патрапіў у фінал другой Нацыянальнай тэатральнай прэміі. Вядома ж, тыя, хто бачыў пастаноўку Генадзя Мушперта падчас кароткіх гастроляў у Мінску, а таксама і акцёры-трыумфатары, былі болей чым здзіўленыя. Дый сама сітуацыя акрэсліла мяжу, якую небяспечна пераступаць.

Пытанне ўзнікае само сабой: ці варты ўвагі асобна ўзяты сцэнічны калектыў, які працуе не ў Мінску і не шукае падтрымкі ў сяброў, кумоў і сталічных драматургаў?

Зрэшты, гродзенскі тэатр заўсёды трымаўся ўбаку ад людской мітусні, захоўваючы пры гэтым высокі прафесійны ўзровень. Той, хто гэтага не ведае, мае даволі прыблізнае ўяўленне аб асаблівасцях айчыннага тэатральнага працэсу. Амаль дваццаць гадоў над калектывам апекаваўся Генадзь Мушперт. Ён належыць якраз да таго пакалення рэжысёраў, якое можна лічыць пэўным чынам «дыстанцыяваным» ад магістральных шляхоў айчыннага мастацтва. Магчыма, менавіта гэтая акалічнасць і дапамагла Мушперту стварыць уласную тэатральную імперыю, заснаваную на законах творчасці.

Пра тое сведчыць нават рэпертуар. Аніякіх «Жанатых таксістаў». Ёсць камедыі, але за іх не сорамна. Сучасная драма, беларуская і сусветная класіка, казкі для дзяцей. Перадусім — добрая літаратура. Янка Купала, Якуб Колас, Карла Гальдоні, Лопэ дэ Вега, Ханс Крысціян Андэрсен, Сяргей Кавалёў, Людміла Разумоўская, Мікалай Каляда, Інгмар Вількіст... Такі падбор не бывае выпадковым. Ён прадыктаваны тонкім літаратурным густам. Звычкай да роздуму — безумоўным складнікам рэжысёрскай прафесіі. Тэатральная мадэль, на якой усё трымаецца, трывалая, не вульгарная і не напышлівая. «Мяне добра вучылі», — заўважае Мушперт. У ягоных спектаклях усё дакладна матываванае, упэўнена пракладзены зместавыя і псіхалагічныя масткі. Таго, хто добра ведае сучасны беларускі тэатр, гэтым наўрад ці можна здзівіць. Спектаклі Генадзя Мушперта «Кароль, Дама, Валет» паводле Уладзіміра Набокава, «Рок-канцэрт з Рыгорам Горыным», «Заўтра была вайна» паводле Барыса Васільева ў недалёкім мінулым рабілі сенсацыі ў мінскіх тэатральных сезонах. Здзіўлялі спавядальнасцю, рэжысёрскай канструктыўнасцю, выбухамі сфармуляванага сэнсу. Тады ў гродзенскім тэатры заззялі акцёрскія індывідуальнасці Людмілы Волкавай, Сяргея Курыленкі, Аляксандра Шаўкаплясава, Аксаны Плікус.

«Вяртанне Дон Жуана» Эдварда Радзінскага.

Здатнасць працаваць і выхоўваць акцёраў — адметная ўласцівасць рэжысёра. Пра гэта сведчаць і апошнія пастаноўкі — «Вяртанне Дон Жуана» Эдварда Радзінскага і «Нараджэнне» Аляксея Слапоўскага, якія прадстаўляюць тэатр у штодзённым ракурсе. І гэта паказальна: для таго каб зразумець, як насамрэч існуе сцэнічны калектыў, трэба паглядзець спектаклі, пастаўленыя не на паказ, не для фестываляў, а дзеля пракату — у разліку на звычайнага гледача. У такім разе ўсё прыхаванае адразу робіцца бачным.

У «Вяртанні Дон Жуана» рэжысёр Генадзь Мушперт нібыта ўступае ў дыялог

са знакамітым расійскім драматургам Эдвардам Радзінскім. У спектаклі стваруецца адмысловы інтэлектуальны кантэкст, які грунтуецца на амаль забытых рэчах — тонкім, глыбокім веданні паэзіі і псіхалогіі чалавечай душы. Гэты кантэкст пазачасавы. І не толькі таму, што, паводле сюжэта Радзінскага, Дон Жуан — адвечны вандроўнік па эпохах, які вось ужо 3000 год шукае сваю донну Анну. Ён з'яўляецца на сцэне на мыліцах, стомлены і пасталелы, перакрочыўшы праз вякі. Але ў сюжэт спектакля ўплецены вершы. Яны ўспрымаюцца як трапятлівы дотык да савецкага мінулага, калі творы лепшых рускіх паэтаў распаўсюджваліся ў «самвыдаве». Гэтыя вершы дакладна і ўражальна выкананы Дон Жуанам — Аляксандрам Шаўкаплясавым. Яны ствараюць злучальную тканку зместу. Уявіце толькі, са сцэны гучаць радкі Ганны Ахматавай, Іосіфа Бродскага, Аляксандра Вярцінскага, Максіміліяна Валошына, Сяргея Гандлеўскага, Яўгенія Еўтушэнкі, Сямёна Кірсанава, Восіпа Мандэльштама, Барыса Пастэрнака, Аляксандра Пушкіна, Давіда Самойлава, Арсенія Таркоўскага, Уільяма Шэкспіра, Марка Шкляра! У іх усё, што рэжысёру неабходна было адрэфлексаваць як цудоўны інтэлектуальны ўзор духоўнага быцця. І засведчыць: маўляў, было... дый сплыло. Велізарны месяц над анфіладай праз усю сцэну (мастак Аляксандр Сураў) успрымаецца як зласлівы і адвечны дакор. У патрэбны момант у праёме з'явіцца Анна (Аксана Плікус) са сваім непазбыўным каханнем — і яна не пазнае Дон Жуана. Пераблытае з Лепарэла (Аляксандр Калагрыў). Зрэшты, закаханы Дон Жуан не патрэбны прыродзе і мусіць загінуць. Атрымалася вельмі сумная і шчымлівая гісторыя пра вытокі чалавечага існавання, якімі не варта пагарджаць, пра чыёсьці прамінулае юнацтва, пра каханне, якое больш не свеціць і не грэе. Пра паэзію, што ёсць сутнасцю ўсіх рэчаў.

Паняцце «аўтарскі тэатр» Мушперт разумее адмыслова. Для яго гэта далікатны спосаб выказвання пра самае запаветнае, якое акцёры пачынаюць дзіўным чынам транслíраваць гледачам.

Слова «далікатнасць» дарэчнае нават тады, калі рэжысёр працуе над камедыяй. «Нараджэнне» Аляксея Слапоўскага, канешне, можна было б паставіць і «на мяжы фолу». Асноўны канфлікт адбываецца між цяжарнай Сашай (Аксана Плікус) і Плодам (Ігар Уланаў), які падбухторвае яе здзяйсняць не вельмі прыгожыя ўчынкі, дэманструе хцівасць і прыстасаванства яшчэ ва ўлонні маці. Але ўрэшце перамагае дабрыня. Ад камедыйнага жанру нашым рэжысёрам у бліжэйшы час наўрад ці ўдасца адысці. Ды толькі ў гродзенскім тэатры амаль што ласкавым шэптам і з відавочным гумарам прапануюць весці размову аб праблемах дзетараджэння. Галоўны акцэнт палягае ў зоне чалавечай маралі. Гэта, а таксама эфектная кінарамка, у якую змешчаны спектакль, выразныя акцёрскія работы дазваляюць стварыць культурны тэатральны прадукт. Выканаўцы роляў складаюць яркі ансамбль, у якім найбольш вылучаюцца Аксана Плікус, Ігар Уланаў, Сяргей Саўко, Алена Красікава.

«Танга» Славаміра Мрожака. Мікалай Вілімовіч (Артур).

ФОТА З АРХІВА ТЭАТРА.

Не кожны тэатр сёння здатны паставіць «Танга» Славаміра Мрожака, тым больш — разгарнуўшы яго ў трохгадзіннае дзеянне з двума антрактамі, як гэта зрабіў Сяргей Курыленка. Рэжысёр нібыта на самай справе аспрэчвае знакамітую рэпліку з п'есы: «Трагедыя сёння ўжо немагчымая. Рэчаіснасць зжарэ любую форму. Толькі фарс, трагедыі не існуе, застаецца толькі эксперымент». І... стварае трагіфарс, які ўпэўнена распасціраецца паміж трагедыяй і фарсам, падхоплівае ад псіхалагічнага тэатра ўцямна выкладзены сюжэт, напаўняе дзею шматлікімі алюзіямі — ад сацыяльных да палітычных, надае ўсяму псіхалагічна-гратэскава-камічную форму. І ўрэшце дае волю акцёрам, якія цягам трох гадзін выконваюць свае ролі з відавочным задавальненнем. Напачатку здаецца, што рэжысёр мізансцэніруе надта па-акцёрску, нібыта прымерваючы кожны вобраз на сябе. Паступова змаганне Артура (Мікалай Вілімовіч) за непахісныя жыццёвыя каштоўнасці набывае асаблівы пакаленчаскі сэнс, але ж мы разумеем: штораз змяняецца толькі форма. Сэнс ёсць абсурд. Невыпадкова ў доме Артура магчыма самае неверагоднае, тут спалучаецца неспалучальнае. Мноства пабытовых рэчаў, якія не выкідваюцца цягам дзесяцігоддзяў, катафалк, на якім бабуля (Валянціна Харытонава) раз-пораз збіраецца паміраць, нерэальныя чалавечыя жарсці, гульня ў карты, любоўныя інтрыжкі маці (Святлана Завадская) на вачах у бацькі (Васіль Прабадзяк), нарэшце, перманентнае імкненне Артура ажаніцца з Аляй (Марыя Мялешка)... Артур з маніякальнай упартасцю шукае сэнс ва ўсіх сваіх учынках, і гэта канчаецца трагедыяй. Сэнс пераймае Эдзік (Васіль Мініч) — ціхмяны чалавек, служка, значнасць якога ў спектаклі ад эпізоду да эпізоду толькі ўзмацняецца. Менавіта ён возьме свісток, усіх пастроіць — і ягонае слова будзе галоўным у апошнім сусветным цыкле. Што далей? Хто ж яго ведае...

Апошнія спектаклі гродзенскага тэатра толькі пацвердзілі ягоную здатнасць выконваць складаныя задачы і не выдаткоўвацца на мітусню. Дарэчы, на пытанне дырэктара тэатра Ігара Гедзіча: «Што трэба паставіць, каб трапіць на Нацыянальную прэмію?» — таксама ёсць адказ. Не варта ставіць «Жаніцьбу Фігаро», і наступным разам карты відавочна лягуць інакш. ■

Ганна Маторная

ЧАЛАВЕК З АНТЭНАЙ

НАТАЛЛЯ ГАНУЛ

Кожная работа Ганны Маторнай выклікае інтарэс. Гледачы ведаюць: пастаноўшчык Беларускага акадэмічнага музычнага тэатра заўжды прапануе захапляльнае відовішча. Яе спектаклі нельга прапускаць. І калі яна інтэрпрэтуе класіку, і калі звяртаецца да партытур сучасных кампазітараў, нечаканае і парадаксальнае іх прачытанне гарантавана.

У ліку пастановак — «Дыдона і Эней» Генры Пёрсэла, «Юбілей» Сяргея Картэса, «Званочак, альбо Шлюбная ноч аптэкара» Гаэтана Даніцэці, «Паяцы» Руджэра Леанкавала, «Фантазія» Уладзіміра Кур'яна, «Багема» Джакама Пучыні, аперэта «Містар Ікс» Імрэ Кальмана. Яны сведчаць: Ганна Маторная — асоба мэтанакіраваная, адданая музычнаму мастацтву, гатовая да змен, непрадказальная нават для сябе, экстраверт, генератар энергіі і творчых ідэй. Мы гутарым пра оперу, мюзікл, аперэту і адметнасці іх сцэнічнага ўвасаблення.

Вы маеце рэпутацыю рэжысёра, які ўмее здзівіць, не баіцца эксперымента. Распавядзіце пра вашу творчую кухню.

— Акцёры не прызнаюць рэжысёра, які не здолее патлумачыць сваю ідэю сцісла, ёміста, ярка. А для гэтага трэба спачатку ўсё пераплавіць у сабе. Потым пачынаецца працэс візуалізацыі задуманага, перавод музычнай інтанацыі, гуку ў мастацкі вобраз. Далёка не заўсёды мяне задавальняе атрыманы вынік, хочацца і далей удасканальваць пастаноўку, але перашкаджаюць знешнія акалічнасці — тэрміны, якія вечна падціскаюць, праблемы фінансавання і г.д. Наогул рэжысёр павінен заўжды знаходзіцца ў тонусе, штосьці прыдумляць і вынаходзіць, каб хоць неяк захаваць першапачатковую задуму. З гэтымі праблемамі сутыкаецца кожны пастаноўшчык, але я не магу сабе дазволіць зрабіць штосьці кепска, бо ад майго выніку залежыць поспех усіх удзельнікаў праекта. Важна, каб мне верылі.

Вы абралі для сябе няпросты прафесійны шлях, на якім праважаюць не ружы, а шыпы. На жаль, у гісторыі беларускай музычнай рэжысуры хапае яркіх, але забытых старонак і імёнаў...

— Неверагодна люблю стасункі з аднадумцамі, прафесіяналамі, крытыкамі, якія маглі б не толькі сказаць, дрэнна ці добра атрымалася, але і прапанаваць канструктыўнае рашэнне або лагічна абгрунтаваць ацэнку спектакля. Рэдкая сёння сітуацыя. Хоць на першы погляд многім здаецца, што яны ўсё разумеюць і лічаць магчымым даваць парады, як правільна гуляць у футбол, як лячыцца і як ставіць спектаклі. Таму часта ўзнікае крыху спажывецкае стаўленне да тэатра.

Многія гледачы пра сутнасць прафесіі музычнага рэжысёра нічога не ведаюць. Да пытання аб прызнанні і айчынных імёнах. Оперны рэжысёр Сямён Штэйн — чалавек шматгранны, ён адзін з тых, хто здолеў уключыць айчынны музычны тэатр у сусветны кантэкст. Адно гэта імя можа працаваць на нашу прафесійную рэпутацыю. Але сёння няма ні манаграфій, ні навуковых чытанняў, ні памятных праектаў, прысвечаных яму. Мы забываем пра нашу гісторыю і часта паўтараем яе памылкі.

Вы спалучаеце некалькі прафесій — рэжысёр-пастаноўшчык, хормайстар, выкладчык Акадэміі музыкі. Маеце багатую біяграфію. Нарадзіліся ў Ніжнім Тагіле. Скончылі Гродзенскае музычнае вучылішча і нашу Акадэмію музыкі як харавы дырыжор. Яшчэ студэнткай працавалі ў Беларускім музычным тэатры ў якасці артысткі хору, а пазней як хормайстар. Пачыналі вучыцца ў Акадэміі мастацтваў. Скончылі Акадэмію музыкі па спецыяльнасці «музычная рэжысура». Хацелася б даведацца, хто былі вашы настаўнікі і як яны на вас паўплывалі...

— Значнасць людзей, якія знаходзяцца побач з табой, можна ацаніць толькі тады, калі пазбаўляешся іх падтрымкі. Гэта як з мамай: дзіця пачынае нудзіцца па бацьках, калі іх няма побач. Думаю, тое нейкі сусветны закон. Магу з упэўненасцю назваць сваімі настаўнікамі не толькі тых, хто мяне навучаў майстэрству і прафесіі: у маім жыцці сустракаліся розныя цікавыя музыкі, мастакі, акцёры, рэжысёры, філосафы — людзі, ад якіх я шмат чаго ўзяла.

Паколькі мая першая адукацыя была звязана з такой няпростай справай, як кіраванне хорам, я змагла адаптавацца да многіх праблемных сітуацый, непасрэдна звязаных з прафесіяй рэжысёра. Маёй «мамай» у прафесіі хормайстра стала Тамара Гуліна, якая заўсёды трапятліва мяне апекавала, нават пасля заканчэння навучання. Што да рэжысуры, дык пачынала свой шлях як рэжысёр драмы (курс Віталя Катавіцкага), але пасля нараджэння дачкі аднавілася на курс музычнай рэжысуры ў Акадэміі музыкі. Мой кіраўнік Маргарыта Ізворска-Елізар'ева, неверагодна адукаваны, цікавы і супярэчлівы чалавек і рэжысёр, заўсёды прымушала шмат думаць, а потым якасна рабіць. Нават цяпер кожны раз пытаюся ў сябе: а што скажа Марго? Вельмі ўдзячна Мікалаю Пінігіну за магчымасць кантактаваць і назіраць працэс працы майстра. У свой час яго пастаноўка оперы Сяргея Картэса «Візіт дамы» зрабілася для мяне кропкай адліку і адначасова вышэйшай планкай у разуменні прафесіі.

Ці ёсць у вас музычныя перавагі?

— У пэўны перыяд мне была вельмі блізкая руская музычная культура XIX — XX стагоддзяў, самадастатковая, высокадухоўная, семантычна напоўненая. Заўсёды захапляла сучаснае мастацтва, бо яго галоўная якасць — дух эксперымента. Аднак калі згадаць гісторыю музыкі, дык і Моцарт, і Рыхард Штраус былі бліскучымі эксперыментатарамі. У іх музыцы адчуваецца, што твор нараджаецца менавіта цяпер.

А якія тэатральныя пастаноўкі лічыце эталоннымі?

— Гэта складанае пытанне, наўрад ці змагу назваць усё, што зачапіла ці дало імпульс для ўласных ідэй. Спектаклі Марка Захарава, Рамана Вікцюка, Мікалая Пінігіна, у якіх ёсць чаму здзіўляцца, у якіх інтрыга трымае гледача да апошняй хвіліны.

Шуканні маладога пакалення расійскіх оперных рэжысёраў — Дзмітрыя Чарнякова, які атрымаў першага опернага «Оскара», Васіля Бархатава, які арганізаваў эксперыментальны праект «Опергрупа», вам блізкія?

— Ярка, прафесійна і неардынарна. Хоць магу паспрачацца па некаторых параметрах. Але ці трэба? Падабаецца — глядзі, не падабаецца — «на вкус и цвет...» І ўсё ж я кансерватар, бо галоўнае для рэжысёра оперы — не забываць, што ён выканаўца вялікіх твораў. Згодна з Барысам Пакроўскім: «Рэжысёр павінен быць выканаўцам. Для гэтага ён мусіць спасцігнуць, што створана. Тое — асноўная задача. Яе можна выконваць многімі спосабамі, але не трэба пэцкаць, не трэба шкодзіць, не трэба супрацьпастаўляць, не трэба скажаць».

ФОТА СЯРГЕЯ СУЛАЯ.

Жыццёвасць музычна-тэатральных жанраў і іх запатрабаванасць у сённяшнім сацыякультурным кантэксце хвалюе тых, хто з'яўляецца стваральнікам музычнага спектакля. У запісах Пакроўскага ёсць вельмі тонкае разважанне пра тое, што «ў кожным вобразе павінна быць загадка і нечаканае. Інакш няма спектакля, няма інтарэсу».

— Цалкам згодна, мусіць быць інтрыга. Калісьці спецыяльна вывучала правілы распрацоўкі лібрэта, і трэба сказаць, што па класічных лібрэтных канонах сёння будуюцца лепшыя галівудскія фільмы. З гэтага пункту гледжання «Містар Ікс» уяўляе сабою распрацоўку ідэальнага рамантычнага сюжэта. Кіраўніцтва тэатра хацела мець спектакль менавіта з такой назвай. Асабіста мне блізкая ідэя Кальмана, які вылучыў на першы план жаночы вобраз «Прынцэсы цырка». Калі ж я адкрыла ўсе купюры ў кальманаўскай партытуры, звязаныя з Містарам Іксам, высветлілася, што гэта можа быць новы паварот у асэнсаванні сюжэта. Аднак узнікла праблема — працягласць такога спектакля павялічваецца да трох гадзін, што непажадана для сучаснага гледача.

На ваш погляд, у якім са спектакляў атрымалася самая яркая і нечаканая арганізацыя сцэнічнай прасторы?

— «Дыдона і Эней», мая першая праца, у гэтым сэнсе была самай крэатыўнай пастаноўкай. Праз шматлікія арганізацыйныя складанасці гэты спектакль быў гранічна мінімалістычны па сцэнаграфіі, максімальна сімвалічны ў рэжысёрскім і пластычным рашэнні. Але галоўнае — выканаўцы былі надзвычайна апантаныя жаданнем прыйсці да неардынарнага выніку: нягледзячы ні на што і насуперак усяму. Усе ўдзельнікі праекта дагэтуль успамінаюць пра «Дыдону...» як пра падзею. Гэта праца дала мне магчымасць зразумець, наколькі важная для спектакля сцэнічная прастора. Здаецца, я змагла здзівіць гледача, будуючы ўсю сцэнаграфічную канцэпцыю барочнай оперы вакол пяці сталоў, якія ў адпаведнасці з падзеямі ўяўляліся прасторай мора, гор ці палаца, і тонка нарэзаных белых стужак, якія ператвараліся то ў калоны, то ў дрэвы, то ў арэлі і карабельныя снасці.

Я наогул з душэўным трымценнем стаўлюся да паняццяў «бедны тэатр» і «пустая прастора». Па-мойму, гэта цуд, калі ў тэатры «з нічога» можна зрабіць усё: неадушаўлёны тэкст, прадмет, касцюм, пясчынка ажывае ці ператвараецца ў Нешта, пра што вы нават не маглі падумаць. Гэта магія... Магія тэатра! А калі вакол цябе яшчэ і таленавітыя акцёры, вынік магічных ператварэнняў павялічваецца ў арыфметычнай прагрэсіі. У тэатры ўсё павінна быць жывым, кожная дэталь, кожны жэст і рэпліка.

Інакш кажучы, вы ідзяце ўслед за тэзісам «спалучыць жыццёвасць з эмацыйнасцю»?

— Так, дакладна. І гэта асабліва актуальна для тэатра, які звязаны з вакальнай інтанацыяй. На жаль, сёння не кожны спявак валодае тым узроўнем акцёрскага майстэрства, якое б дазволіла рэжысёру «ажывіць» тэкст спектакля. Склалася агульнапрынятае меркаванне, што «галоўнае для спевака ў оперы — гэта праспяваць». Як паказвае сусветная практыка прафесійнага опернага тэатра, сёння мала спяваць — неабходна высакакласна іграць і жыць на сцэне! Але жыць не так, як у рэальнасці, — без пошлай натуральнасці і развязнасці. Высокі сэнс акцёрскага існавання ў оперы далёка не ўсімі ўсведамляецца. Самае страшнае — не «бессэнсоўная бяздзейнасць» (Станіслаўскі), а «бессэнсоўнае дзеянне» і яшчэ горш — несвядома агучанае «бессэнсоўнае дзеянне». З гэтым мы і спрабуем змагацца. Пакуль сілы няроўныя. Наогул я пераканана, што толькі сапраўдны тэатр, які не спекулюе і не імкнецца быць модным, здольны застацца жывым, жыццёвым і жывучым.

Вашы пастаноўкі заўсёды вельмі пазітыўныя. Рэжысёрская інтэрпрэтацыя камічных опер «Фантазія» Кур'яна, «Званочак...» Даніцэці, «Юбілей» Картэса зіхацяць гумарам, дасціпнасцю, тонкай іроніяй і глыбокім сэнсам. Калі зала рэагуе нястрыманым здаровым смехам — гэта выдатна! Улічваючы, што тэатр сапраўды лечыць душы...

«Званочак, альбо Шлюбная ноч аптэкара» Гаэтана Даніцэці. Беларускі музычны тэатр.

ФОТА СЯРГЕЯ СУЛАЯ.

— Я вельмі люблю смяяцца і не саромеюся ў першую чаргу смяяцца з сябе. Люблю назіраць за людзьмі, атаясамліваючы іх з падобнымі вобразамі ў прыродзе (кузуркі, жывёлы, дрэвы, кветкі). Вышэйшым узроўнем уздзеяння на псіхалогію глядацкага ўспрымання лічу яднанне тонкага гумару і глыбокага трагізму. Мару пра такі спектакль. Кожны раз, пачынаючы новую працу, спадзяюся на цуд паразумення.

Цікавае ваша ўспрыманне музычнага матэрыялу картэсаўскага «Юбілею». Вельмі арганічнымі ў гэтай пастаноўцы з'яўляюцца ўключэнні кадраў з нямога кіно, якія «дублююць» дзеянні і пачуцці герояў на сцэне.

— Гэта цудоўны музычны матэрыял з выдатным лібрэта, працаваць над якім было надзвычай займальна. Індывідуальная кампазітарская інтанацыя выразная і сітуацыйна апраўданая. У гэтай оперы прысутнічае надзвычай важная якасць — непасрэднасць і натуральнасць перадачы жыццёвых працэсаў. Мне думаецца, што ў кампазітара ідэальна атрымалася прайграць рытмаформулы і інтанацыі чалавечых паводзін. Картэс здолеў наладзіць дыялог з Чэхавым, а такі кантакт паспрыяў майму дыялогу з артыстамі, гледачом і стварыў шырокае поле для творчай дзейнасці.

Што значыць для вас сучасная рэжысёрская інтанацыя? Як ставіцеся да асучаснівання ці, паводле Міхаіла Бахціна, «пераакцэнтуацыі» класікі ў новым кантэксце?

— У мяне сустрэчнае пытанне: а што можна назваць класічнай або наватарскай пастаноўкай? Сёння паняцце «класіка» часцей за ўсё звязваюць з пытаннем адпаведнасці эпосе. Глядач у першую чаргу ацэньвае тое, што адбываецца на пляцоўцы, па касцюмах, таму, напрыклад, калі Іван Сусанін выйшаў на сцэну ў джынсах, гэта не значыць, што рэжысёр пераступіў мяжу дазволенага. Больш важныя якасныя, прафесійныя паводзіны акцёра на сцэне, здольнасць глыбока зразумець псіхалогію персанажа, пранікненне рэжысёра ў

ФОТА АНЖЭЛЫ ГРАКОВІЧ.

«Паяцы» Руджэра Леанкавала. Беларускі музычны тэатр.

музычную драматургію, прапанаваную кампазітарам, або цікавая ідэя, якая прымушае сказаць: гэта мае права на жыццё.

Што да наватарства... Сёння ўсе ровары ўжо вынайдзеныя. Чым дзівіць — натуралізмам? Шчодра паліваючы сцэну крывёй, адсякаць галовы, а з імі і рэшткі духоўнасці, акцэнтаваць нетрадыцыйную арыентацыю персанажаў, да мяжы агаляючы цела? Не ведаю, часам гэта проста банальна-прадказальна і неверагодна сумна. Але я не ханжа, а таму, калі рэжысёр звяртаецца да пачуццёва абумоўленых элементаў эротыкі, агалення цела і душы, наўрад ці гэта можа абвяргаць.

Здзівіць, уразіць, запомніцца — дэвіз сучаснага музычнага мастацтва. Калі не выкарыстоўваць крайнія полюсы эксперыментальных праяў, чым вы хацелі б прывабіць гледача да сваіх пастановак?

— Мару, каб людзі любілі музычны тэатр так, як люблю яго я. А я не магу жыць без музыкі і тэатра. Опера — гэта, безумоўна, самы магічны від мастацтва. І калі ў выніку творчага працэсу ўсе зоркі сыходзяцца, адарвацца ад таго, што адбываецца на сцэне, ужо немагчыма. Я за дэмакратычнасць жанру, імкнуся, каб яго любілі гурманы, разумелі аматары, жадалі б зразумець і палюбіць пачаткоўцы. Для мяне тэатр — гэта здзіўленне, галоўны аргумент падчас працы над канцэпцыяй цэлага. Заўсёды цікавая таямніца, тое, што не адразу адкрываецца. Інтуіцыя, эксперымент, імправізацыя — тры неад'емныя складнікі поспеху пастаноўкі.

Мы падышлі да пытання пра камерны тэатр. Ён мае шмат пераваг — буйныя планы, рэльефныя характары, набліжанасць да гледача, запамінальныя дэталі...

— Патрапіць у «патрэбны час і патрэбнае месца», як казаў Барыс Пакроўскі. Мне вельмі хацелася б, каб у Беларусі існавала камерная оперная сцэна! Здаецца, што менавіта камерны тэатр — тое месца, дзе я змагу эксперыментаваць, цалкам сябе рэалізаваць, знайсці свой музычны матэрыял. Вядома, велізарную ролю падчас стварэння камернага спектакля іграюць акцёры, мастакі, харэографы — каманда людзей, апантаных мастацтвам, гатовых цябе пачуць, спяваць з табой ва ўнісон, ствараючы шматтэмбравую палітру-партытуру эмоцый.

Калі б вы мелі неабмежаваныя магчымасці, якую назву абралі б для пастаноўкі?

— Хацелася б паставіць шэраг барочных опер Пёрсэла, Гендэля, Рамо, напэўна, «Травіяту» Вердзі, «Яўгенія Анегіна» Чайкоўскага, «Саламею» Штрауса, «Русалку» Дворжака, «Дзіця і чарадзейства» Равэля, «Тэлефон» Меноці, «Чалавечы голас» Пуленка... На свеце існуе шмат выдатнай музыкі!

А яшчэ вельмі хацелася б стварыць сцэнічную версію араторыі Анегера «Жанна д'Арк на вогнішчы» — мару пазнаёміць беларускую публіку з гэтым сусветным шэдэўрам.

Што за прафесія — оперная рэжысура, у чым яе сакрэт? Трэба самому закахацца ў будучую пастаноўку, прыдумаць яе арыгінальную канцэпцыю, але яшчэ і зрабіць сутворцамі ўсіх удзельнікаў спектакля: артыстаў, мастака, пастановачную групу...

— Оперны рэжысёр — гэта чалавек з антэнай, здольны чуць, бачыць і аналізаваць. Чалавек, які ўвесь час знаходзіцца ў пошуку. Прафесія прадугледжвае арганізацыю ўсяго працэсу, ад канцэпцыі цэлага да дэталей у касцюме артыста, светлавых акцэнтаў, кожнага жэсту. Больш за ўсё люблю момант пагружэння ў сябе (т.зв. insight), праз які складваецца творчы пазл. Думаю, галоўнае — вельмі хацець штосьці зрабіць. Важна, каб цябе зразумелі, тады ўзнікае жаданне ісці наперад. Выдатна, калі вакол людзі, якія падхопліваюць твае ідэі. Страшна, калі ў крытычнай сітуацыі знаёмыя твары ператвараюцца ў маскі...

Вы чалавек, здольны захапляцца?

— Я фанат раптоўных рашэнняў, нязбытных ідэй, авантур і ўсяго таго, што прадвяшчае Нешта!

А якія ўнутраныя працэсы адбываюцца пасля пастаноўкі?

— Па-рознаму. Часам апаноўвае эйфарыя, часам — глыбокая дэпрэсія ці поўная спустошанасць... але наперадзе новая прэм'ера! І таму зноў, як у першы раз... ■

ІЛЬЯ СВІРЫН

Пішчаць, кашляць, звяртаць на сябе ўвагу…

«Дах-Крах-ХХ»

Фестываль «Дах», які нядаўна прайшоў у Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва, атрымаўся надзіва камерным параўнальна з мінулымі падобнымі імпрэзамі. Ці, дакладней, гэта была своеасаблівая камера абскура, «цёмны пакой» беларускага мастацтва, які ў чарговы раз выявіў яго шматвымернасць. Амаль два дзясяткі імпрэзаў фэсту стварылі хай досыць цьмяную і расплывістую, але ўсё адно прывабную карціну айчыннага арт-нефармату: эксперыментальнай электронікі і джазу, перформансу, літаратурных эксперыментаў… Апошні «Дах» засведчыў, што гэтыя з'явы па-ранейшаму жывуць у беларускай арт-прасторы сваім ціхім, самнамбулічным і часам інтрыгоўным жыццём, амаль па-за межамі ўсялякіх публічных дыскурсаў.

Алесь Родзін.

Зміцер Юркевіч.

Імправізаваны перформанс падчас фестывалю.

Гэтым разам увага да імпрэзы з боку СМІ была крытычна нізкай, ды і гледачы натоўпамі не валілі. Бо фестываль ужо не спараджае таго ваў-эфекту, якога чакае ад «сучмаста» большасць публікі ды СМІ. Новы фармат «Даху» — гэта не колішні гармідар, але спакойнае сумоўе адных асобаў з іншымі. Такія ўдзельнікі фэсту, як Андрэй Іваноў ака «Zartipo», Леанід Нарушэвіч, Віктар Пятроў і Дзмітрый Строцаў, даўно заслужылі статус культавых постацей — але толькі не ў нашай дыскрэтным ды імпульсіўным арт-жыцці. Зрэшты, можа менавіта таму на фестывалі яны выглядалі нават маладзей за самую што ні на ёсць моладзь?

Апошняе, без сумневу, тычыцца і куратараў фестывалю Алеся Родзіна і Змітра Юркевіча, з якімі мы гутарылі пра арганізацыйныя клопаты, ігдрасілізм ды саверсізм, а таксама пра берлінскі кунстхаўз «Тахелес» — радзіму «Дахаў», якую сам фэст паспеў перажыць.

Многіх збянтэжыў ваш аптымістычны дэвіз — «Напрыканцы канца...»

Алесь Родзін: Чаго вы так хвалюецеся, гэта ж яшчэ толькі *напрыканцы*...

Зміцер Юркевіч: Назва «Дах-Крах», натуральна, нагадвае пра нядаўняе закрыццё кунстхаўза «Тахелес», які быў для нас сапраўдным домам: там прайшло чатырнаццаць «Дахаў» з дваццаці!

Алесь Родзін: Але ўсё ідзе па коле, і са смерці адных з'яў вынікае нараджэнне іншых.

Гэтым разам паўнавартасны «Дах» упершыню адбыўся менавіта на дзяржаўнай пляцоўцы — прычым, удакладню, музейнай. Не ведаю, як назваць гэтую інавацыю — сімвалічнай альбо сімптаматычнай, і таму проста спытаюся, як вам пачувалася ў сценах музея.

Зміцер Юркевіч: Ды нармальна, даволі арганічна. Думаю, старыя стэрэатыпы адносна дабратворнага ўздзеяння музейнага пылу на душэўнае здароўе гледача ў нас збольшага пераадоленыя — не без актыўнага ўдзелу саміх музейшчыкаў. Таму казаць пра тое, што «Дах» на іх абрынуўся знянацку, ужо не выпадае. Наладзіць кантакт з кіраўніцтвам музея аказалася справай лёгкай, і яно ва ўсім ішло нам насустрач — ці, прынамсі, на кампраміс. Прыкладам, мы хацелі, каб дзверы зачыняліся а дзясятай вечара, але дамовіліся ладзіць штодзённыя імпрэзы толькі да дзевяці. Агулам супрацоўніцтва, як мне падаецца, цалкам атрымалася. Вось толькі, на жаль, гэтым разам нам не ўдалося стварыць тую атмасферу, якая панавала ў «Тахелесе»...

Алесь Родзін: «Тахелес» — гэта вялізны гмах, там шмат дзвярэй, і за кожнымі таіліся нейкія неспадзяванкі і цікавосткі, прычым жыццё віравала ледзь не круглыя суткі — арганічна ды бескантрольна. Натуральна, музейныя варункі зусім іншыя.

Ну так, паліць у музеі забаронена, у адрозненне ад кунстхаўза...

Алесь Родзін: Я не палю. Самае важнае, што цягам фестывалю адбылася пэўная канцэнтрацыя мастацкіх сіл, мы пачулі ды ўбачылі мноства яскравых феноменаў. Галоўны складнік усіх «Дахаў» — творчая свабода, і, як вы самі маглі заўважыць, гэтым разам ён нікуды не знік, бо ніхто нам рукі не звязваў. А правілы паводзінаў не настолькі істотныя, каб доўга спыняцца на гэтай тэме.

Уласна, я закрануў яе перадусім з той прычыны, што стары сюжэт пра канфрантацыю паміж дзяржаўным сегментам культінстытуцый ды незалежнымі парасткамі сучаснага мастацтва ўсё яшчэ актыўна эксплуатуецца некаторымі арт-публіцыстамі і цэлымі рэсурсамі. Не хацелася б тут падкідаць бярвенне ў агонь альбо «карміць троляў», але...

Алесь Родзін: Ведаеш, усё адносна! Мастак заўсёды ад чагосьці залежыць, і таму мы павінны проста бачыць, аналізаваць — і прымаць уласныя рашэнні. Я даволі часу правёў за мяжой, каб прыйсці да высновы, што тая «незалежнасць», пра якую тут многія кажуць, насамрэч даволі прывідная. У тым жа Берліне ці не ўсе выставы ладзяцца за чыйсьці кошт, а хто плаціць, той і... Ну не замаўляе, канешне, але ўплывае — дакладна.

Наколькі мне вядома, «Тахелес» прынцыпова не займаўся звыклым для заходніх арт-інстытуцый фандрайзінгам, і сёння вы працягваеце яго традыцыю. На афішах «Даху» не знойдзеш лагатыпаў спонсараў...

Алесь Родзін: Сапраўды, завадатары і мастакі «Тахелеса» лічылі, што ім дастаткова тых сродкаў, якія яны мелі ад наплыву турыстаў: сувеніры, піва і г.д. Затое можна было ладзіць усё, што мы хацелі, і ніхто не прыходзіў ды не высоўваў сваіх ультыматумаў: маўляў, вось гэта і гэта мы тут не жадаем бачыць, і таму прыбярыце.

Зміцер Юркевіч: «Тахелес» стаў для нас узорам той мадэлі існавання, пры якой можна нешта ладзіць і без падтрымкі нейкіх фундацый. А потым такі падыход зрабіўся нашай другой натурай. Да таго ж, з'явіўся досвед, як зрабіць добры фэст амаль без грошай. І гэта нас натхняе: мы можам! Усе кідаюцца ў абдымкі да спонсараў і грантадаўцаў, а нам, як выявілася, іх дапамога непатрэбная.

Алесь Родзін: Гранты — гэта заўсёды пэўная форма залежнасці. Прывяду такі прыклад. Італьянская мастачка Барбара Фрагогна падрыхтавала выставу партрэтаў неапальскіх мафіёзі, і адзінай пляцоўкай у Еўропе, якая пагадзілася яе правесці, быў менавіта «Тахелес». Іншыя ветліва адмовілі: ніхто не хацеў браць на сябе такую рызыку... А вось калі выстава ўжо прайшла ды займела немалы рэзананс, усе раптам асмялелі і запрашаюць яе на гастролі.

Беларускія аўтары ганарараў не патрабуюць, але як з вашымі прынцыпамі можна забяспечыць якасны міжнародны складнік праграмы?

Зміцер Юркевіч: Сёлета на «Даху» выступіла нямала цікавых замежных музыкантаў — згадайма тых жа літоўцаў «Sovijus», чый сэт уразіў абсалютна ўсіх, уключна з імі самімі. І яны прыязджалі за смешныя грошы, што кампенсавалі мо толькі дарожныя выдаткі, як, напрыклад, і сусветна вядомы львоўскі джазмен Юрый Ярамчук. Між іншым, ён сам на нас выйшаў. Якім чынам? На мінулым мінскім «Даху» выступіў легендарны Сяргей Летаў — натуральна, на тых самых умовах, — а музыканты сябруюць ды абменьваюцца інфармацыяй. І тут мы ўжо не здзіўляемся, бо дакладна тое самае адбывалася і падчас «Дахаў», якія ладзіліся ў Берліне. Туды таксама сцякаліся цікавыя людзі з розных краін.

Але перадусім — з Беларусі. Мяне вельмі кранула, калі неяк у сваёй вялізнай тахелесаўскай майстэрні-галерэі вы сказалі, што гэтая прастора — не ваша асабіста, але своеасаблівы плацдарм для ўсяго беларускага мастацтва. Уласна, менавіта гэтак і адбывалася. І тут ёсць папраўдзе дзіўная акалічнасць. За мяжою атабарыліся дзясяткі — калі ўжо не сотні — беларускіх мастакоў, але, падобна, мала хто з іх думае пра нейкія плацдармы для прасоўвання айчыннай культуры. А ў адным з берлінскіх «Дахаў» паўдзельнічала, здаецца, каля паўсотні чалавек з Беларусі, прычым многія апынуліся за мяжой упершыню!

Алесь Родзін: Калі мы прынеслі тыя спісы ў дырэкцыю «Тахелеса», там ажно за галаву схапіліся! Тым не меней, фэст прайшоў выдатна, і таму наступным разам мы хацелі запрасіць ужо сотню творцаў, але...

Перформанс «Апакаліптычны карпатарыў» групы «Экзарцыстычны Gesamtkunstwerk».

Урэшце, уласнік будынка вырашыў пазбавіцца ад мастакоў. Не буду пытацца, чаму пры гэтым ён звярнуўся да неправавых дзеянняў, — тут, здаецца, рацыянальных тлумачэнняў наогул няма. Але чаму была захоплена менавіта ваша выстава?

Алесь Родзін: Яны спадзяваліся нанесці смяротны ўдар «Тахелесу»: мая выстава на той час займала самую вялікую залу і прываблівала найболей гледачоў. Ды і іх дзеянні былі вытлумачальнымі: банк лічыў, што за нейкіх там мастакоў ніхто не заступіцца. Але рэзананс у нямецкіх СМІ быў настолькі вялікім, што потым завадатары дэмаршу, здаецца, нават самі пра яго пашкадавалі... А неўзабаве суд прызнаў іх дзеянні супрацьпраўнымі.
Зміцер Юркевіч: Падчас захопу перад намі паўсталі вядомыя адвакаты з пастановай Дзяржаўнага суда, і мы ёй паверылі. Але потым выявілася, што гэты дакумент — падробка! У дадатак, супрацоўнікі прыватнай службы аховы накінуліся на журналістаў з пагрозамі разбіць камеру, адлупцавалі Марціна Райтэра... Гэта проста нейкае шаленства, нічога падобнага ў Германіі не было з тых часоў, калі мастацтва называлі дэгенератыўным.

Тым не меней, у выніку «Тахелес» усё ж быў зачынены. Наш чалавек, які звык ідэалізаваць заходнюю мадэль культурнага працэсу, быў папраўдзе шакаваны той гісторыяй. Прычым я маю на ўвазе нават не столькі захоп майстэрні Алеся Родзіна, псаванне яго твораў, фізічны гвалт і г.д. (падаецца, тут ацэнку ўвогуле могуць выносіць толькі праваахоўныя органы, і яны гэта ўжо зрабілі), колькі чыста прагматычны аспект. Пры ўсёй сваёй нонканфармісцкасці, «Тахелес» стаў магнітам, які прыцягваў дзесьці з паўмільёна наведвальнікаў за год. На свае вочы бачыў, як за лічаныя гады ажыло ўсё яго наваколле: на звычайнай ціхуткай вуліцы, бы грыбы пасля дажджу, сталі расці ў вялізнай колькасці кавярні, турысты рушылі туды цэлымі натоўпамі, і позна ўвечары яна нагадвала Вавілонскае стоўпатварэнне — якіх толькі моваў там не было чуваць...

Зміцер Юркевіч: Мы часта прыходзім да спусцелага будынка «Тахелеса» і таму выразна адчуваем адваротную дынаміку. Кавярні страцілі сваіх кліентаў, і вуліца стала такой самай пустэльнай, як і раней. Турысты на Араненбургерштрасэ болей не ходзяць: ім там проста няма чаго рабіць.
Алесь Родзін: Гісторыя з «Тахелесам» не адзінкавая — амаль адначасова зачыніўся падобнага кшталту цэнтр «Шакаладэн», а цяпер вось нават і «Іст Сайд гэлеры» (знакамітая галерэя стрыт-арту на фрагментах Берлінскага мура. — *І.С.*) плануюць знесці пад элітнае жытло. Берлін імкліва страчвае тую сваю адметнасць, якая, уласна, і прываблівала туды многіх творцаў з усяго свету — у тым ліку і мяне. Сваё стаўленне да гэтых падзей я ўжо выказаў у новых творах, якія дэманстраваліся цягам апошняга «Даху». Ну так, пачвары, так, шчупальцы... Такое вось чалавечае аблічча капіталізму я ўбачыў...

У той самы час «Тахелес» пры яго жыцці ўспрымаўся па-рознаму, і многія лічылі яго не болей чым проста арт-сквотам альбо і наогул бамжатнікам ды ўлюбёнай кропкай драгдылераў.

Зміцер Юркевіч: Ну, кожнаму — сваё.
Алесь Родзін: Гэта была вольная пляцоўка, дзе праяўляліся чалавечыя сутнасці. А як праяўляліся? Тое ўжо не толькі ад «Тахелеса» залежыла! І далёка не кожны мог пусціць там карані. Бо выбар мастакоў быў вельмі вялікі, туды сцякаліся ледзь не з усяго свету: японцы, якія зладзілі ўнікальны праект, прысвечаны Фукусіме, амерыканец, які ўсталяваў вялізную глыбу лёду, унутры якой нейкім цудам была змешчана праекцыя выявы змерзлага чалавека... Вось такі бамжатнік! Глядацкая аўдыторыя там была непараўнальнай ні з якімі галерэямі альбо нават музеямі, і гэта прываблівала многіх творцаў. На кожны квадратны метр знаходзілася нямала ахвотнікаў, і паспрабуй тут прабіцца...

А як вы пусцілі карані ў «Тахелесе»?

Алесь Родзін: Па праўдзе кажучы, зусім выпадкова. Я быў адным з паўсотні ўдзельнікаў першага фестывалю «Дах», які ў 2001 годзе зладзілі ў «Тахелесе» беларускія мастакі Алесь Тарановіч і Ігар Ермакоў, што на той час толькі-толькі аселі ў Берліне. Я прывёз дзве свае «мегалітычныя» работы і доўга шукаў месца, куды б іх утыркнуць. Ледзьве ўціснуўся ў нейкі закутак...

І вось, з раніцы адчыняюцца дзверы, заходзяць «адказныя асобы», выгляд у іх насуплены ды сур'ёзны... Раптам ля маіх карцін спыніўся ўжо немалады чалавек, паглядзеў уважліва і сказаў: «Добры дзень, я дырэктар "Тахелеса" Марцін Райтэр і хацеў бы вам прапанаваць рэзідэнцыю тэрмінам на год...» Вось так усё і пачалося. Неўзабаве заснавальнікі «Даху» адышлі ад спраў, але ж мы падхапілі эстафету.

А ці можна сабе ўявіць, што нейкі аналаг «Тахелеса» з'явіцца на Беларусі? Ну, вядома, без драгдылераў — гэтыя хай застаюцца ў Берліне.

Зміцер Юркевіч: «Тахелес» паўстаў стыхійна, такую з'яву немагчыма неяк прызначыць альбо штучна спрадукаваць.
Алесь Родзін: І зусім невыпадкова, што гэта здарылася адразу пасля крушэння Берлінскага мура. У той гістарычны момант улады не тое што не перашкаджалі падобным пачынам — яны іх нават падтрымлівалі, правялі частковую рэстаўрацыю...

У апошнія гады «Дахі» маюць усё больш выразны гістарычны складнік. Гэтым разам асаблівая ўвага была звернутая на постаць Тадэвуша Рэйтана, чыё змаганне супраць першага падзелу Рэчы Паспалітай, зрэшты, можна лічыць першым айчынным узорам акцыянізму.

Зміцер Юркевіч: Мяне кранула тое, што адна з тэхнічных супрацоўніц музея вельмі хваліла нашу выставу, прысвечаную Тадэвушу Рэйтану, — бо ўпершыню пра яго даведалася. А ўсё пачалося ад праекта «Ахвяры мастацтва», які прайшоў у «Тахелесе» пяць год таму: у яго канву былі ўплецены тыя драматычныя постаці з беларускай гісторыі, якія траплялі ў кантэкст выставы. Пасля гэтага ў Берліне адбыўся фэст, прысвечаны Язэпу Драздовічу, потым мы засяродзілі ўвагу на Чэславе Немане... Падаецца, гэта цалкам упісваецца ў нашу канцэпцыю саверсізма і ігдрасілізма.

Пабачыўшы гэтыя словы ў афішы, я вырашыў, што вы проста вырашылі адмовіцца ад моднага выразу «сучаснае мастацтва», замяніўшы яго на нейкую бязглуздзіцу...

Зміцер Юркевіч: Ды не, абодва словы маюць канкрэтнае значэнне. Саверсізм — прага сеяць нейкае добрае зерне ды паказваць сваім прыкладам, што гэта можна рабіць у любых варунках. А ігдрасілізм паходзіць ад небезвядомага Сусветнага дрэва ў скандынаўскай міфалогіі ды ўвасабляе ўсім вядомую ісціну: калі няма каранёў, не будзе і пладоў.

Цікавы, як па сённяшнім часе, ідэалістычны падыход...

Зміцер Юркевіч: Наш практычны досвед даўно засведчыў: каб нешта атрымалася, трэба хоць нешта рабіць. Вось, напрыклад, у «Тахелесе» падчас фестываляў... Калі ты чакаеш гледача, дык ён ніколі не прыйдзе, але як толькі пачнеш падаваць прыкметы жыцця — граць музыку ці вершы там чытаць, — людзі прыходзяць і «завісаюць» гадзінамі. Памятаю, Ірына Машчэнская пачала свой перформанс у абсалютна пустой зале, а потым ён пераўтварыўся ў сапраўдны хэпенінг з удзелам цэлай групы англійскіх турыстаў... Адпаведна, калі ты пачнеш пішчаць, кашляць, звяртаць на сябе ўвагу, цікаўныя людзі заўсёды спыняцца і падыдуць бліжэй, каб паглядзець, што там робіцца.
Алесь Родзін: Тое самае, дарэчы, тычыцца і ўсяго беларускага мастацтва ў гэтым вялікім і вар'яцкім свеце... ■

ФОТА СЯРГЕЯ ЖДАНОВІЧА.

Людміла Грамыка — Аляксандр Гарцуеў

Далучанасць

«Раскіданае гняздо». Пра спектакль з рэжысёрам

Прэм’ера «Раскіданага гнязда» Янкі Купалы, якая напрыканцы сезона адбылася ў Рэспубліканскім тэатры беларускай драматургіі, сталася нешараговай і ўражальнай падзеяй. Спектакль, прысвечаны 100-годдзю напісання п’есы, узнік перад намі нібыта ў аскепках сённяшяй рэчаіснасці, у згустках страсцей, болю і… надзеі. Надзеі на тое, што і надалей глыбокая, жыццёва важная гутарка з гледачом будзе працягвацца. Пра асаблівасці сучаснай трактоўкі класічнай п’есы распавёў рэжысёр спектакля Аляксандр Гарцуеў.

Пастаноўка «Раскіданага гнязда» — заўсёды падзея для беларускага тэатра і беларускай культуры, унікнуць гэтага немагчыма. Пасля твайго спектакля ў мяне ўзнікла адчуванне, што ты выказаўся пераканальна, на поўную моц. Ды толькі паміж тым, што рэжысёр укладае ў спектакль, і тым, як яго ўспрымаюць гледачы, звычайна існуе пэўная неадпаведнасць. Прынамсі, і гэтым разам такое ўражанне склалася пасля публікацый у прэсе.

— Табе падалося. Пішуць рознае: і ганяць, і ўхваляюць, і разумеюць кантэкст. Я зрабіў спектакль пра тое, што мне блізка, што сёння баліць. Калі нехта гэта не ўспрымае, мае права сказаць: не разумею. Але многія разумеюць, і я гэтаму факту вельмі рады. Шчыра кажучы, дзіўлюся: вам, крытыкам, абавязкова трэба (*далей вымаўляе з падкрэсленым пафасам*) прапілаваць бачанне п’есы ў кантэксце беларускай культуры.

Гэта і насамрэч вельмі важна — «прапілаваць» спектакль у кантэксце беларускай культуры.

— Так, а калі я зноў атрымаю Нацыянальную прэмію, ты будзеш казаць: «Ніхто не чакаў, што табе за гэты спектакль дадуць Нацыянальную прэмію». Ведаеш, як ты мяне гэтым закранула?!

Нацыянальная прэмія прысуджаецца большасцю галасоў. Галасуе амаль 130 чалавек. Маё меркаванне пры гэтым не мае аніякага значэння. Напрыклад, як член журы, я стаўлю птушку супраць нейкага спектакля. Але атрымлівае той, у каго птушачак болей.

— Зрэшты, я гэта між іншым сказаў. Бо мяне часам здзіўляе, чаму вы ва ўсім нейкія тэндэнцыі шукаеце. Я беларус — вось

«Раскіданае гняздо» Янкі Купалы. Сцэны са спектакля. У ролі Лявона — Валянцін Салаўёў.

і ўся тэндэнцыя. «Раскіданае гняздо» — блізкая і зразумелая п'еса. Ну, не захацеў я гэтым разам яе ў лапаточках ставіць. Нуда ахоплівае, калі акцёры ходзяць па сцэне і галосяць па Беларусі. Вырашыў перанесці дзею ў хлеў. Перанёс, але гэта не канцэпцыя і не тэндэнцыя аніякая. Мне так захацелася. І дзякаваць Богу, што нехта мяне разумее.

Хлеў як хлеў. Асяродак як асяродак. Тут, уласна кажучы, загадак не існуе. Жыццё герояў праходзіць на сметніку гісторыі, у скрынях ад дэвайсаў, якія багатыя купляюць. Можна і так расшыфраваць. У спектаклі дастаткова масткоў у сучаснасць пракладзена. Нават праз тое, як вырашаны вобраз Зоські з харэаграфічнымі ўстаўкамі. Звычайна мне падобныя пластычныя паставы падаюцца сумніўнымі. Але тут я дакладна разумею, як яны спалучаюцца з нашым часам, з сучаснай культурай. Гэткі, што называецца, постмадэрн...

— Але як я ненавіджу ваш постмадэрн...

Падыдзем з іншага боку. Метафарычны і філасофскі сэнс гэтага твора ўпершыню адкрыў Барыс Луценка, калі ў 1972 годзе паставіў яго на сцэне Купалаўскага тэатра. Перадусім «Раскіданае гняздо» вырашалі пераважна ў пабытовым ключы, п'еса лічылася статычнай і несцэнічнай.

— Не проста лічылася, так яно і ёсць. П'еса насамрэч несцэнічная. У ёй марудна рухаецца сюжэт. Але ж ёсць іншыя вартасці: Купала пра многае хацеў распавесці. Толькі занадта доўгія размовы пра жыццё супярэчаць самой прыродзе тэатра, такому паняццю, як дзея. Узнікае парадокс: агучваюцца вельмі важныя для нацыі глабальныя праблемы, але робіцца сумна. Вось я і паспрабаваў пэўным чынам звесці канцы з канцамі. П'есу давялося скараціць, сорак працэнтаў літарак мной выкраслены. Такім чынам імкнуўся надаць драматургічнаму твору сучасны нерв, абвастрыць узаемаадносіны, адкрыць тое, што ў Купалы было завуалявана. Паспрабаваў размаўляць на сучаснай мове, адсюль і перанос дзеяння нібыта ў наш час. Гэта не самамэта, гэта быў ход — для таго каб апраўдаць скандальныя ўзаемаадносіны ў сям'і. Абсалютна расхістанай з-за таго, што маёмасць адымаюць. Немагчыма сядзець і плакаць над зямелькай, калі ў цябе забіраюць апошняе. Натуральна, узнікае бунтарскі дух, іскры паміж дзейнымі асобамі. Не сакрэт, што не ўпершыню стаўлю «Раскіданае гняздо»...

Так, але ў Гродне быў іншы спектакль.

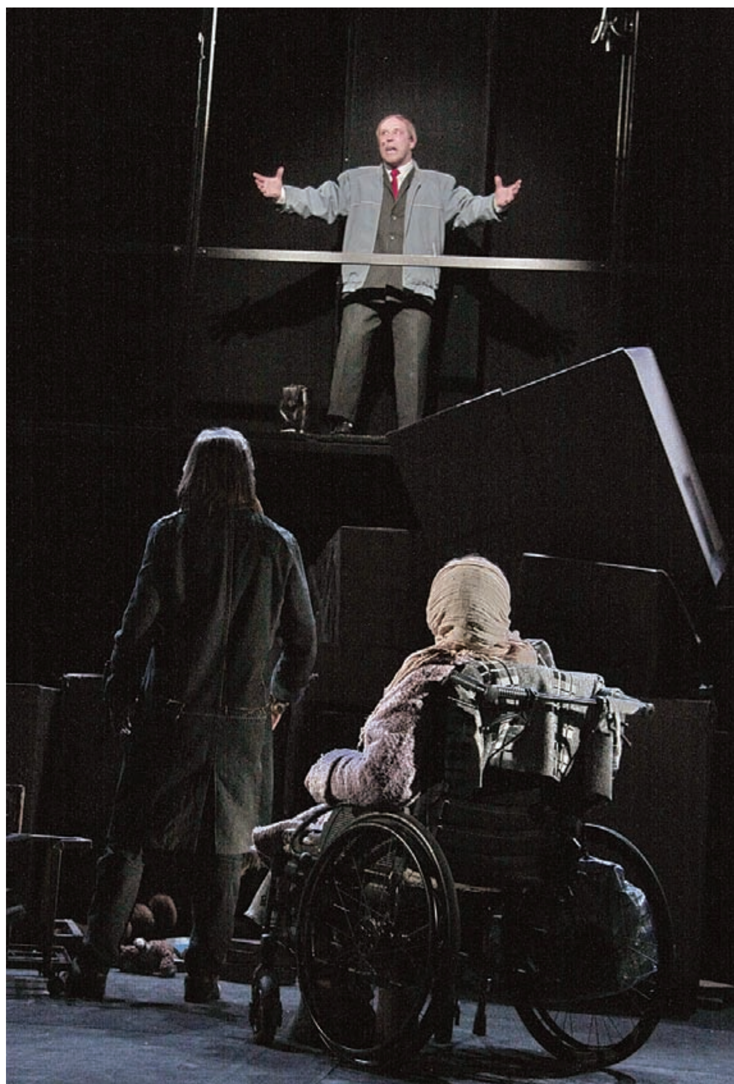
— Там была прыпавесць. Метафара, паэзія, людзі ў сярмяжках, лапцях, усё як мае быць. Цудоўныя артысты, выдатны Сымон... Але я не збіраўся рабіць перанос. І дазволіў сабе ў свае 54 гады крышачку паэксперыментаваць. Цяпер мяне ўпікаюць забойствам галоўных герояў, маўляў, у Купалы гэтага няма. Ды толькі калі ў 1913 годзе Купала пісаў п'есу, ён шчыра верыў, што адбудзецца рэвалюцыя, так бы мовіць, Сымон і Зоська пойдуць па Бацькаўшчыну. Але мы ведаем, што адбылося, якая бацькаўшчына іх чакала. Пачалася рэвалюцыя, лілася кроў, потым зямлю нібыта далі, ды неўзабаве раскулачылі, выслалі ў Сібір. Не было Бацькаўшчыны. Нічога не было. Таму забойства ў спектаклі — сімвалічнае.

Вядома, што ў аснове п'есы асабістая гісторыя дзеда Купалы — Луцэвіча, у якога зямлю аднялі і які не здолеў яе адсудзіць. Сам паэт усё дзяцінства бадзяўся з бацькамі па Беларусі. «Раскіданае гняздо» напісана ў 1913 годзе, але час дзеяння акрэслены — 1905. Гэта значыць, што Купала наўпрост злучае твор з рэвалюцыйнымі падзеямі.

— Я не веру, што рэмарка «Рэч дзеецца ў 1905 годзе» была напісана ім адразу і ён прывязваў да свайго твора пэўныя сацыяльныя ўзрушэнні. Мне здаецца (праўда, не магу гэта даказаць), рэмарка была дапісана ўжо пры Савецкай уладзе, калі кніжку выдавалі. Гэта гісторыя сям'і, якая, дзякуючы таленту Купалы, узнімаецца да абагульнення.

Ад часу напісання п'есы мінула сто гадоў. Але ты праводзіш такія сэнсавыя паралелі, што здаецца, быццам жыццё рухаецца па коле. Урэшце, што адбылося з зямелькай Зяблікаў, рэйдарскі захоп?

— Не зусім. Рэйдарскі захоп — гэта нахабнае, нахрапістае прысваенне чужой маёмасці. Тут іншае. У Купалы ўсё дакладна напісана: зямля Зяблікам не належыць, яны арандатары. Што адбываецца? З Гарвардскага ўніверсітэта прыязджае малады спадкаемец і бачыць, што ў бацькі гаспадарка развалілася. Ён кажа Зяблікам: "Гэта мая зямля, але я вас не выганяю, бяру на службу, даю службовае памяшканне, будзеце працаваць у мяне. Тут я пабудую ферму, а там завод». Чымсьці гэта нагадвае сітуацыю «Вішнёвага саду». Прынамсі, аналогія дакладная. Здавалася б, з юрыдычнага пункту гледжання Паніч мае рацыю. Абсалютна. Ды толькі ўзнікаюць маральныя аспекты. Чаму Зяблікі не паслухаліся Паніча? З-за Сымона і ягонай зусім небеларускай годнасці. З аднаго боку, ён упарты, як асёл. Нават маці кажа: «Ну, што ты хочаш, гэта не наша». З другога, існуе нейкая іншая праўда. Дзед, бацька, Радзіма... Сымон здатны адчуваць гэтыя сувязі. Ён ад сваіх каранёў, ад прыроды высокамаральны чалавек, хоць збоку ўсё падаецца суцэльным самадурствам. Так, з юрыдычнага пункту гледжання Паніч, безумоўна, мае рацыю. Але мы ведаем, што юрыдычны закон — не ёсць закон чалавечага быцця. І вось гэты адмысловы чалавек, Сымон, амаль вар'яцее ад уласнай апантанасці — ад прагі справядлівасці. Тут у мяне ўзнікаюць паралелі: сям'я — гэта наша нацыя, бедная, гаротная, у якой, тым не менш, існуюць людзі з пачуццём нацыянальнай годнасці. Гэтую паралель мне хацелася падкрэсліць. Я апрануў


ФОТА АНДРЭЯ СПРЫНЧАНА.

персанажаў у сучасныя касцюмы, змясціў у сучасны асяродак. І чамусьці ўяўляў наш Сельгаспасёлак, дзе людзі жывуць у нейкіх халупах. Чакаюць, што ім вось-вось дадуць кватэры. Мінула трыццаць, потым сорак гадоў. Яны ўсё сядзяць, хаты іх паціху развальваюцца. Ды толькі і там я сустракаў людзей з высокім пачуццём уласнай годнасці.

Але вось што атрымліваецца. Калісьці Барыс Луцэнка выцягнуў п'есу з побыту, напоўніў яе вершамі, касмічным мысленнем, як гэта любілі казаць і рабіць у Купалаўскім тэатры. Выйшаў на ўзровень філасофскага і паэтычнага абагульнення. А цяпер спатрэбілася такая трактоўка, як твая. Прынамсі, камень (маўляў, ставіш спектаклі выключна пра каханне) цяпер у цябе ніхто не кіне.

— У тэатры, як увогуле ў мастацтве, не можа быць нічога абсалютнага. Тэатр не дае адказаў на пытанні. Луцэнка — мастак, ён зрабіў спектакль бліскучы, звінячы, паэтычны. Ды толькі на сённяшні дзень гэта пройдзены этап. Цяпер такая эстэтыка хутчэй за ўсё выглядала б архаічнай, стараверскай. Для выяўлення тых жа думак я скарыстаў свежую для Беларусі эстэтыку.

Выгоцкі некалі казаў, што мастацтва валодае сілай арганізацыі нашых думак і нашых паводзін, што яно надае парадак нашаму духоўнаму стану. Думаю, тэатр здатны вельмі моцна ўплываць на чалавека, які паглядзіць спектакль і правядзе гэтыя паралелі.

— Не памятаю, хто сказаў, што наяўнасць нацыянальнага тэатра — адзін з прызнакаў спеласці нацыі. Не ў кожнай групы людзей ёсць уласны тэатр. У Беларусі ён з'явіўся параўнальна нядаўна, прыкладна сто гадоў таму. Значыць, нацыя як мінімум ёсць. І нацыянальны тэатр у фарміраванні яе самасвядомасці робіць вялікую справу.

У кожнай п'есе, асабліва калі гаворка датычыць класічнай літаратуры, існуе свая сістэма вобразаў, моцна збітая і прадуманая структура. Калі рэжысёр ставіць п'есу, ён — знарок або незнарок — існуючую ў творы сістэму вобразаў і ўнутраных сувязей часам разбурае. Ты думаў пра гэта?

— Так, але я проста пазбаўляўся ад шматслоўя. Тупа скарачаў тэкст. У мяне не выдалена ніводная сцэна, ніводная сюжэтная лінія, яны проста сціснутыя, я іх «укантрапуплівау», рабіў ёмістымі. Сучасны глядач лепш адукаваны, усё разумее і ўспрымае хутчэй, больш бачыў, больш ведае. Яму не трэба доўга жуйку жаваць. А галоўнае, змяніўся камунікатыўны спосаб зносін. Таму перакананы, што спектаклі не павінны быць занадта доўгімі. Калі падчас прагляду ў антракце сто чалавек выходзяць папаліць, а вяртаецца толькі пяцьдзясят.

Адбылося датыканне да асобы Купалы? Якім чынам?

— У юнацтве Купала быў для мяне як Бог, што сядзіць на аблоках, усё ведае і вершы піша. Прарок. Цяпер я адчуў, што ён проста мужык, чалавек, у якога балела сэрца. Прыкладна майго ўзросту.

У «Раскіданым гняздзе» мяне моцна ўразіла філасофія, што прысутнічае нават у бытавых рэпліках. Луцэнка невыпадкова ўзвёў п'есу ў паэтычны ранг. Ён вялікі паэт, і паэзія прасякае драматургію. Але я паспрабаваў усё давесці амаль да пабытовай гаворкі, да зусім простага маўлення. Ды ўсё роўна галоўнае ў сухой рэшце застаецца. І маральныя, нацыянальныя, чалавечыя каштоўнасці з твора выбіць немагчыма. Быццам бы персанажы ўсе пазнавальныя, у джынсах… Данілка са сваёй скрыпачкай… Здаецца, дай яму навушнікі з плэерам — і ўсё як мае быць. Аднак Купалаў боль у ім сядзіць, гэткае неўсведамленне светабудовы. Калі мне было шэсць гадоў, раптам зразумеў, што памру. І я памятаю свае слёзы. Не тое каб мне стала страшна. Я плакаў наўзрыд ад таго, што несправядліва ўладкаваны свет. Як гэта — памру? А дзеля чаго тады ўсё? Дзеля чаго створаны свет, калі жыццё чалавека бессэнсоўнае? Тое самае кажа Данілка: «Мама, а чаму людзі нараджаюцца, каб потым памерці?» Куды гэта можа падзецца з Купалавага тэксту? Нікуды! Вось што ўражвае — яго немагчыма высушыць да пустаты.

ФОТА АНДРЭЯ СПРЫНЧАНА.

Сяргей Шымко (Старац), Людміла Сідаркевіч (Марыля).

Мне захацелася прыбраць з п'есы пафас — радзіма, зямелька, — ды толькі ўсе каштоўнасці засталіся. Засталіся жывыя людзі, у якіх ёсць маці, магіла бацькі, родны дом, родная зямля, нематэрыяльныя каштоўнасці і чалавечая мараль, тое, чым людзі адрозніваюцца ад жывёл. А боль за бацьку?! «Татка наш іншы, татка не лёг разам з усімі, татка наш асобна, за агароджай», — кажа Сымон. Як сынам усвядоміць, што чалавека, які з'яўляўся для іх усім, нават пахаваць разам з людзьмі нельга, трэба за агароджай, як сабаку… «І крыж панясу ўначы», бо днём нельга, яшчэ адымуць… Гэта што, не боль, не маральныя чалавечыя каштоўнасці? Душа, здатная так балець, з'яўляецца высокай чалавечай душой. Такім чынам Купала акрэслівае сваю галоўную тэму — «Людзьмі звацца». Даводзіць: мы людзі, народ, мы не статак, у нас ёсць маці, бацька, радзіма. Мы штосьці любім і штосьці ненавідзім і гатовыя галовы пакласці за пэўныя рэчы. Тая самая беларуская памяркоўнасць, якая ўсхваляецца направа і налева як вышэйшае дасягненне нацыі, мяне раздражняе. Гэта няпраўда. Дзеля таго, каб захаваць чалавечую годнасць, каб «людзьмі звацца», трэба ўмець сябе абараніць.

Ты зараз дакладна вызначыў сутнасць вобразаў: Сымон — годнасць, Данілка — справядлівасць. Але ёсць яшчэ Лявон. Моцная работа Валянціна Салаўёва, які здзяйсняе такі магутны эмацыйны выплеск, што не кожнаму акцёру па сілах. Гэтая выбуховая хваля літаральна накрывае астатнія сцэны ў спектаклі.

— Тое зроблена свядома. У Купалы Лявон сыходзіць са сцэны амаль адразу, у першай дзеі. Ды цягам спектакля яго згадваюць пастаянна. Мне быў патрэбны бацька, які ўвесь час у сыноў перад вачамі стаіць. Лявон загубіў сябе, калі зразумеў, што прайграў жыццё, што сям'ю не змог на ногі паставіць.

Максім Брагінец (Сымон).

Наталля Халадовіч (Зоська), Ілья Ясінскі (Данілка).

Гэта моцны чалавек. Мужык у росквіце сіл, які скончыў самагубствам не ад слабасці, не ад алкагалізму, не ад псіхапатыі і якіх-небудзь рэфлексійных інтэлігенцкіх штучак. Ён проста зразумеў: не змог. І не жаль у дзяцей мусіць выклікаць Лявон, а любоў, павагу і боль неверагодны. Таму ў спектаклі адбываецца такі эмацыйны выбух. Ствараецца фон, на якім развіваюцца ўсе падзеі. Тады ў мяне з'яўляюцца падставы для таго, каб Сымон заняўся абсалютным крыміналам, спаліў дом гаспадара і атрымаў кулю ў лоб. Гэта маё рашэнне. Ды толькі зноў жа — куды, па якую Бацькаўшчыну яны пойдуць? Я не здзекуюся з Купалы. Калі ён пісаў п'есу, насамрэч верыў, што неўзабаве надыдзе царства шчасця і свабоды. Але мінула трохі часу, і Купала гакнуўся з вышыні ўніз башкой. Вось табе і ўся Бацькаўшчына. Я не веру версіі, паводле якой яго скінулі кадэбісты. Рабіць ім было няма чаго. Гэта ўнутраная драма вялікага чалавека, паэта, які страціў веру ў жыццё. Вядомы факт: калі Купала пакідаў захоплены немцамі Мінск, то на мяжы Беларусі і Расійскай Федэрацыі папрасіў шафёра спыніцца. Выйшаў у поле, упаў у траву і рыдаў. Потым сеў у машыну і з'ехаў. Болей ён ніколі ў Беларусь не вярнуўся, і ён ведаў, што развітваецца назаўсёды. Але ж як бязмежна Купала любіў сваю радзіму! І фраза яго вядомая: «Не народ, а гаўно». Як усё гэта сумясціць? А ў мяне сумяшчаецца: боль і любоў. Неверагодны боль за народ і любоў да народа. Зрэшты, тэатр — мастацтва, якое ніколі не дае адказаў, толькі ставіць пытанні.

Цябе ніколі не вабіў матэрыяльны бок жыцця?

— Ну як — ніколі? Без яго не абысціся. Ды толькі яшчэ ў тэатральным інстытуце нам вельмі хутка давялі, што ёсць рэчы куды больш важныя. З юнацтва гэта ўва мне сядзела. Цягам жыцця пачынаеш дакладна разумець, што на той свет з сабой нічога не забярэш, дый не заўсёды багацце шчасце прыносіць. Інакш мастацтвам займацца немагчыма. Дарэчы, я вучыўся ў матэматычным класе і ўзровень трэцяга курса ВНУ меў яшчэ ў школе. Мае аднакласнікі паступілі ў самыя прэстыжныя навучальныя ўстановы. Калі б і я пайшоў «куды трэба», магчыма, зараз займаўся б бізнесам. Але я займаюся мастацтвам. У мяне вельмі рухомая эмацыйная прырода. І тое, што магу адчуць у тэатры, у кіно, слухаючы музыку, углядаючыся ў жывапіс, для мяне больш важна і каштоўна. Прынамсі, класць галаву за грошы дакладна не хочацца.

Ты нічога не распавёў пра жаночыя вобразы ў спектаклі.

— Вобраз маці, Марылі, можа падацца надта прыземленым. Але яна валодае найвышэйшай мудрасцю і мараллю. Для яе галоўнае, каб дзеці жылі. Гэта маці ў абсалюце, галубка. Вобраз Зоські ў мяне трактуецца інакш, чым звычайна. Паколькі дзея адбываецца ў нашы дні, яна...

...не думае доўга.

— Каханне для яе — усё. Мазгі адсутнічаюць. Не бачу, не чую, не разумею. Панічу кажа: «Усё добра ў нас, толькі мамка захварэла і татка павесіўся». Страшныя рэчы гаворыць, але гэта Купала напісаў, не я прыдумаў. Я ад яе слоў толькі адштурхнуўся. Калі Зоська бачыць Паніча, для яе знікаюць усе іншыя каштоўнасці. Такім жанчынам найхутчэй замуж трэба.

Значыць, Зоську ты не палюбіў?

— Не. Я на баку Сымона ў іх канфлікце. Яшчэ пясок на магіле бацькі не высах, а яна на пабягушкі бегае...

Старац у тваім спектаклі — бомж, а Незнаёмы?

— Правакатар.

Галоўнае, што засталося пасля сустрэчы з творам Купалы, пасля гэтай трагічнай гісторыі, у якую ты паглыбіўся і якую разам з акцёрамі перажыў?

— Я ганаруся тым, што ў беларускай драматургіі ёсць свая высокая трагедыя: гэта прыкмета нацыянальнай самасвядомасці і спеласці нацыі. Я прычыніўся да яе, судакрануўся з Купалам, адчуў яго вібрацыю. Я даткнуўся да ягонага болю, зразумеў яго. Мне не сорамна за свой спектакль, за тое, што я прадстаўнік беларускай нацыі і беларускага тэатра. Я ганаруся тым, што беларус. ■

Цюбік, фарбы, соль ды перац

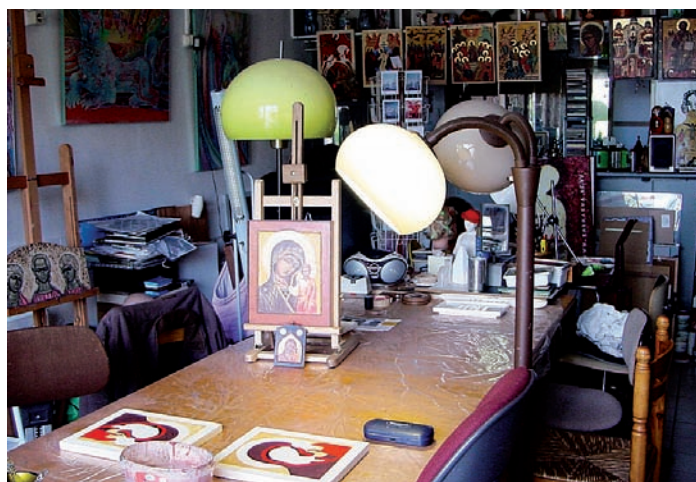
Людміла Кальмаева пра творчую раўнавагу ў галандскіх варунках

Мая Галандыя.
Алей. 2011.

АЛЕСЯ БЕЛЯВЕЦ

Людміла Кальмаева — вядомы графік і плакатыст, удзельніца шматлікіх выстаў і аўтар твораў, што ўвайшлі ў залаты фонд беларускага мастацтва. Прафесійнае навучанне яна пачала ў Беларускім тэатральна-мастацкім інстытуце на аддзяленні тэкстылю, прадоўжыла на аддзяленні графікі ў Эстонскім мастацкім інстытуце. Прыбалтыйская адукацыя моцна паўплывала на выяўленчую мову, паспрыяўшы адметнай метафарычнай вобразнасці яе работ, асабліва — тэатральных плакатаў. Каля пятнаццаці гадоў выкладала ў Беларускай акадэміі мастацтваў, дзе распрацавала ўласную методыку навучання акварэльнаму жывапісу.

У 1991 годзе яна перасялілася ў Галандыю — у гарадок Арнэмаўдэн з насельніцтвам каля пяці тысяч чалавек. Пераезд у іншую краіну і нялёгкі шлях адаптацыі — усё гэта наклала адбітак на сённяшнія работы мастачкі. Плакатам яна амаль не займаецца, стылістычныя і жанравыя трансфармацыі яе творчасці абумоўліваюцца як унутранымі пераменамі і жыццёвымі калізіямі, так і знешняй запатрабаванасцю. Неверагодная прага творчай рэалізацыі мае вынікам самыя разнастайныя формы выяўлення. Людміла Кальмаева па-ранейшаму застаецца сябрам Беларускага саюза мастакоў і прымае ўдзел у тутэйшых выставах. Напрыклад, пазамінулым летам адбылася яе персанальная выстава ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва.



LUDMILA
KALMAEVA

З'ехаць у іншую краіну — гэта пачаць жыццё спачатку?

— Жыццё можна параўнаць з падарожжам у пошуках сябе. Падчас гэтага падарожжа чалавек будуе сваю мадэль сусвету. Куды б ні паехаў — яна заўсёды з табою. Таму гэта толькі здаецца, што ў новай краіне пачынаеш новае жыццё. На самай справе ты намагаешся адбудаваць і па магчымасці памножыць тое, што страціў.

У Кітаі ёсць старажытная традыцыя: праз нейкі час працы мастак мяняў прозвішча, каб пачаць новы этап творчасці. Перамены могуць ісці на карысць?

— Маё імя ў Галандыі і так нікому не вядома. Ніхто не цікавіцца маімі мінулымі дасягненнямі ў Краіне Саветаў. Прозвішча «Кальмаева» галандцам цяжка вымавіць, таму падпісваю працы проста «Людміла».

Я маю сапраўдную фальклорную спадніцу з аўтэнтычнай галандскай тканіны ў палоскі ды сардэчкі, тыповай для гарадка Арнэмаўдэн, дзе зараз жыву. Дарэчы, гэта адзінае места, у якім старыя людзі кожны дзень носяць традыцыйныя строі. Са спадніцы я зрабіла кампазіцыю, якая распавядае пра маю сітуацыю: да тканіны прыляпіўся фальклорны беларускі чырвона-белы шматок, які паволі зашываецца паверху шэрымі галандскімі колерамі. Шыўкі грубаватыя, і мэта такой працы паказаць: чужынцы стараюцца не выпадаць з агульнай карціны. Бо на справе атрымоўваецца, што замежнікі падганяюць сябе пад правілы і нормы краіны, у якой жывуць. Асабліва для нас — беларусаў — характэрна жаданне быць «як усе». Але я заўважыла, што галандцы ніколі не падрабляюцца пад асяроддзе, яны ўсімі сіламі намагаюцца быць арыгінальнымі. Але эмігранту не належыць забывацца, што ён госць. У Арнэмаўдэне можна жыць 20 год, але ўсё роўна застанешся «прыхаднем».

Булачкі. Алей. 2011.

У школе галандскай мовы мы вучылі не толькі яе, але і традыцыі, правілы паводзін ды рэцэпты традыцыйных кулінарных страў, усё гэта трэба было добра ведаць, каб здаць экзамен па натуралізацыі. Ты звонку імкнешся падладзіцца пад асяроддзе, але пачынаеш адчуваць пэўны фальш, бо ўжываеш падвоеныя стандарты. Але хіба ж мы не прызвычаіліся да падвоеных стандартаў у савецкія часы? Іншая справа, калі ты цалкам усвядомлена прымаеш новыя правілы і жывеш паводле іх: гэта дае сапраўднае адчуванне свабоды. Але на асэнсаванне патрэбен час і шчыльны кантакт з мясцовым насельніцтвам. Зачараванае кола — кантактаў не будзе, пакуль цябе не прымуць за свайго.

Спрабую ўспрымаць сваё акружэнне без адмаўлення і асуджэння, знаходзіць ва ўсім пазітыўныя бакі. Людзі, якімі б рознымі яны ні былі па мовах і канфесіях, здольныя разумець адзін другога, бо ў нас закладзены адзіны калектыўна-падсвядомы пачатак, да якога, па сутнасці, і апелюе мастацтва. Яго вобразная мова зразумелая ўсім без падзелу на нацыі і дзяржавы. Не выпадкова, што сімволіка сноў — міжнародная.

У творчасці давялося новую мову засвойваць?

— Галоўная справа, якой я займалася на радзіме, быў плакат. Жывапіс і графіку рабіла «для сябе». Зараз наадварот: жывапіс — асноўны занятак, а плакат раблю пераважна для ўласных выставак.

Здарылася аднойчы, што мой эскіз перамог на конкурсе плаката для перасоўнага парку атракцыёнаў. Я намалявала яго фарбай на кардоне, як прывыкла. Эскіз так спадабаўся, што гарадская ўправа пайшла на дадатковыя расходы, каб яго адсканаваць, бо для друку твор павінен быць лічбавым. Гэты плакат ужываўся 5 гадоў, толькі тэкст кожны год набіралі новы. Пасля яшчэ адзін плакат для іх зрабіла таксама ўручную, і той яшчэ тры гады функцыянаваў.

У сваёй працы я люблю разнастайнасць. Працуеш у адной тэхніцы, вычарпаеш усе свае магчымасці, пачынаеш таптацца на месцы, у гэты час самае лепшае — памяняць тэхніку. А калі пазней вяртаешся да старога, то ўжо бачыш новую перспектыву!

Раней мне часта казалі, што я малюю, як скульптар, — я засвоіла скульптуру і кераміку. Вельмі спадабалася, адно кепска — аб'ёмныя рэчы патрабуюць шмат месца, а мастакам не надта лёгка рэалізаваць свае творы. Некалі я пісала артыкул у ваш часопіс і правяла своеасаблівае даследаванне становішча галандскіх мастакоў. Вынікі мяне ўразілі! Сярэдні заробак мастака — 25 еўра ў месяц. Паводле статыстыкі, 60% насельніцтва Галандыі, як прафесіяналы, так і аматары, займаюцца якім-небудзь відам творчасці, 21% з іх — выяўленчым мастацтвам, а набывае творы толькі 6%. Асабліва модна займацца ў гуртках, калі чалавек сыходзіць на пенсію. Таму мне не цяжка было знайсці сябе вучняў. Я даю ўрокі жывапісу ды іканапісу ў сваёй майстэрні, распрацавала жывапісную сістэму для выкладання малападрыхтаваным людзям. Да мяне прыходзяць пенсіянеры, якія ніколі не вучыліся малявацца, і ў іх добра атрымліваецца. Фактычна, мае вучні — гэта амаль адзіныя мае кантакты. Мастакі тут не сябруюць, адзін глядзіць на другога, як на канкурэнта. Мне так не хапае на-

Праект «Старыя людзі». Калаж. 2012.

шых беларускіх пасядзелак з гітарай у майстэрні, магчымасці паказаць свае працы калегам, каб убачыць хібы і недахопы. Варышся ў сваім саку.

Калі вы вывучылі мову, як справы пайшлі далей?

— Без творчасці я жыць не магу. Творчасць — гэта выхад на новы ўзровень свядомасці, калі чалавек робіцца здольным падключыцца да сусветнага розуму. Штодзённая прывычка да працы дае табе такія шчаслівыя моманты. Я магу параўнаць гэта са станам закаханасці, калі час знікае і жывеш толькі тут і цяпер, і гэта доўжыцца вечна… Напэўна, ключыкам з'яўляецца высокая канцэнтрацыя на чымсьці вельмі значным для цябе. Такое бывае і ў навукоўца, занятага вырашэннем праблемы, і ў дэтэктыва, які разблытвае складаны клубок абставін злачынства, і ў будысцкага манаха, які медытуе на кропку. Я недзе чытала, што ў кары галаўнога мозга развіваецца пазапарогавая стомленасць аднаго фрагмента, ён затармоўваецца, а ўзбуджэнне індуктыўна разліваецца па ўсёй кары мозга, і гэта дае чалавеку адчуванне яркай успышкі ці прасвятлення, нешта накшталт мазгавога аргазму. Творчасць лечыць душу і цела, таму ў мяне ніколі не бывае дэпрэсіі.

Праглядала ваш сайт і не здолела зрабіць выснову, чаму вы аддаяце перавагу — жывапісу, графіцы?

— Я не зацыкліваюся на пэўнай тэхніцы, раблю то адно, то другое — каб не надакучвала. Мая майстэрня знаходзіцца ў прыбудове да млына ў суседнім Мідэлбурзе, езджу туды на роварах. Сам млын пасля пажару ў 1960-я гады не працуе. Адрэстаўравалі яго толькі звонку. Млыны ахоўваюцца дзяржавай як помнікі архітэктуры, прыбудова ж помнікам не з'яўлялася і падчас рэстаўрацыі яе хацелі знесці, але рэстаўратар, які тады купіў у мяне твор, прапанаваў аддаць памяшканне мне ў арэнду. Так я займела майстэрню ў экзатычным месцы. Спачатку нават не магла паверыць у сваё шчасце: атрымаць у карыстанне галандскі млын! Цяпер я сама сабе гаспадыня і магу набіраць вучняў, бо ва ўласнай майстэрні можна весці курсы, каб падпрацоўваць для яе ўтрымання. Шоргат крылаў млына стварае асаблівую атмасферу, якая вельмі спрыяе творчасці. Майстэрня — надзвычай істотная рэч для мастака. Там выспяваюць яго ідэі. Часам добра нават проста пасядзець, паразважаць у цішыні ў атачэнні дарагіх твайму сэрцу рэчаў, якія ты заўжды і паўсюль любоўна збіраеш, у перакананні, што яны калі-небудзь спатрэбяцца. Так і бывае — рана ці позна трапляюць яны ў якую-небудзь тваю кампазіцыю і там набываюць метафарычны сэнс.

Мастакі ў Галандыі могуць зарабіць сваёй творчасцю?

— Такіх мастакоў тут няшмат. Гэта людзі, што зрабілі сабе імя. Але нават яны нярэдка просяць субсідыі ў дзяржавы на той ці іншы праект. Іх жыццё звычайна сціплае, часта партнёр заняты на пастаяннай працы, што гарантуе неперарыўнасць паступлення даходаў.

Да таго ж галандцы ніколі не скажуць праўды пра рэальны стан рэчаў. Яны сябе павінны паказваць паспяховымі. Такі капіталізм: нельга быць лузерам. Адказ адзін: цудоўна, усё купляецца.

Якая падтрымка з боку дзяржавы: гранты, конкурсы, замовы?

— Так, усё гэта ёсць, але тычыцца больш маладых. Такіх, як я, дзяржава ўжо не падтрымлівае: чаго ўкладаць сродкі, калі чалавек не праявіў сябе ў маладосці. Я спрабавала ўдзельнічаць у закупах карцін для бібліятэкі. У мастакоў купляюць творы, а пасля аддаюць іх у арэнду. Людзі могуць узяць сабе ў дом карціну на месяц-другі, пасля — іншую. Як бярэш кнігу. На нашу правінцыю тры такія бібліятэкі, такім чынам, мастакі атрымліваюць грашовую дапамогу.

Рандэву ў Парыжы. Акрыл. 2012.

маёй працы з глінай), галандскі дамок, соль ды перац (вострыя прысмакі да жыцця), відэакамера і іншыя дробязі, якія звязаны з маім побытам, а пасярэдзіне — гадзіннік як сімвал часу, што не стаіць на месцы. Усё гэта адбіваецца ў вадзе, як жыццё адбіваецца ў свядомасці мастака, без ілюзій і скажэнняў.

Праект «Freedom4all» быў паказаны ў Мінску на фестывалі «Дах-9» у 2009 годзе. Тады я часта чула ад гледачоў пытанне: гэта ўсё адбіткі, а дзе ж арыгіналы? Чалавеку, не знаёмаму з новай тэхнікай сканернай графікі, было незразумела, як можна абысціся без арыгінала. Вось я і вырашыла зрабіць арыгінал ужо ў жывапіснай тэхніцы. Усе выкарыстаныя для нацюрморта прадметы ў мяне засталіся, трэба было толькі іх намаляваць, што я і зрабіла!

Чым займаецца галандская творчая арганізацыя — Цэнтр мастацтва?

— Праводзяць выставы, арганізуюць розныя праекты. Мая кампазіцыя са спадніцай была зроблена ў 2009 годзе для праекта «Freedom4all», прыняць удзел у якім мяне запрасіў куратар з Правінцыяльнага мастацкага цэнтра — запрасіў упершыню і то толькі таму, што я была ў іх спісе адзіным эмігрантам. Ініцыятарам выступіла арганізацыя па правах чалавека, якая святкавала сваё 25-годдзе. Яны далі сродкі на стварэнне серыі мастацкіх прац. З гэтай пары праект можна пабачыць у розных кутках Галандыі на вандроўнай выстаўцы «Freedom4all».

У праекце прымалі ўдзел 6 мастакоў, скааперавaныя з 6 эмігрантамі. Задачай аўтараў было сродкамі мастацтва ў вобразнай форме адлюстраваць жыццёвую сітуацыю эмігранта.

Сярод маіх шасці прац — дзве на асабістую тэму. Дзеля гэтага спатрэбіліся мае запасы самых разнастайных рэчаў, бо кампазіцыі трэба было выкладваць на стале пад вялізным сканерам. Каб павялічыць каштоўнасць адбіткаў, іх надрукавалі толькі ў двух экзэмплярах, а потым файлы былі знішчаны.

Так іржавы замок, засохлы птушыны трупік і слімак, які паўзе па анкетах, стварылі вобраз марудная працы інстанцый, якія займаюцца справамі эмігрантаў. Для другой працы я скарыстала абутак сям'і, што стаіць за парогам: сям'я дзевяць год цярпліва чакала вырашэння свайго лёсу. Яшчэ для адной з работ я ўзяла сваю ўласную гісторыю. У Мінску я працавала ў памяшканні пры домакіраўніцтве. Па нядзелях займалася з дзецьмі, іх таленавітыя ручкі ўпрыгожылі звычайныя бутэлькі вежамі, чароўнымі звярамі ды казачнымі персанажамі. Усё было так цудоўна, што я не стамлялася рабіць з іх малюнкі і эцюды. Адзін з гэтых малюнкаў і паслужыў мне фонам для новай кампазіцыі. Ён сімвалізаваў маё мінулае жыццё. На пярэднім плане размясціліся галандскія рэчы: млын (майстэрня ля старога млына), ікона (я выкладаю галандцам іканапіс), цюбік фарбы (мой занятак), мабільны тэлефон, галандскі клюмп, галандска-англійскі слоўнік (вывучаю адначасова дзве мовы), садовы гномік (маю маленькі садзік), лялечка з глобусам на галаве (магу свабодна падарожнічаць па свеце), блакітная керамічная ружа (вынік

Чым абумоўліваюцца стылістычныя змены ў творчасці?

— Пятнаццаць гадоў таму я рабіла выстаўку ў мінскім Палацы мастацтва, на якой паказвала свае фантазійныя працы. Яны былі зроблены адразу пасля аперацыі, якая пазбавіла мяне ад хранічнага болю. Свет тады зазіхацеў для мяне ўсімі фарбамі вясёлкі, радавала магчымасць свабодна рухацца, працаваць над даволі вялікімі палотнамі проста валікам, ствараць адразу на палатне чыстымі колерамі фантазійныя сцэны.

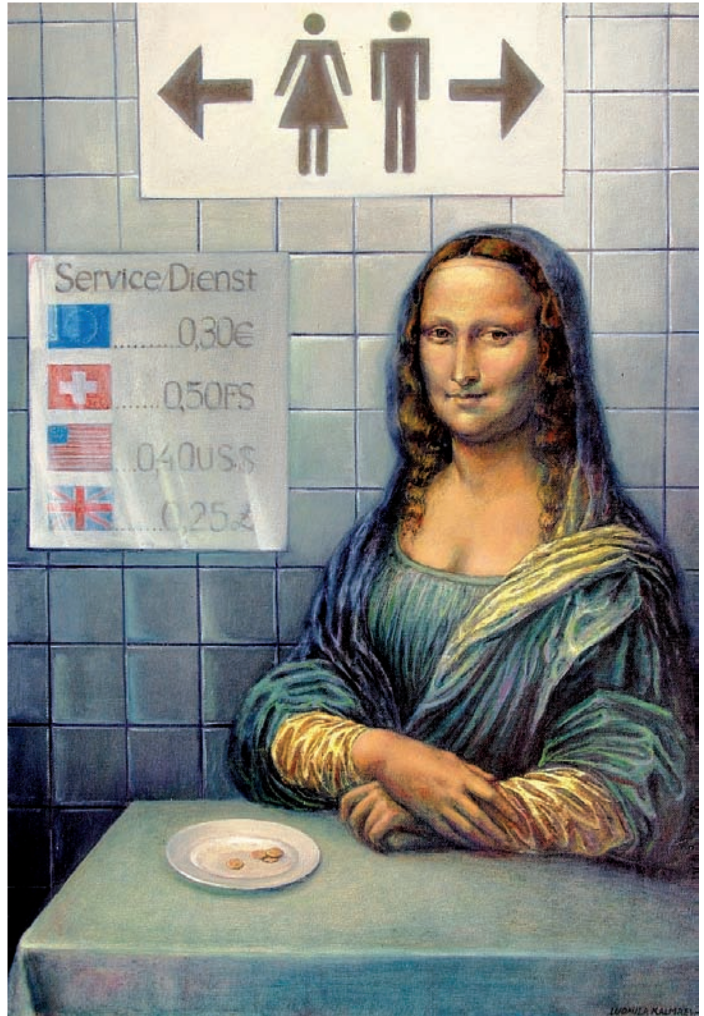
Але, на жаль, жыццё не заўсёды прыносіць толькі радасць, настала і пара расчаравання. Я прайшла праз юрыдычныя цяжбы з галерэйшчыцай, якая хацела атрымаць выкуп за мае працы пасля выставы, і хоць фармальна выйграла гэтую спрэчку, але на практыцы мяне забайкатавалі ўсе астатнія галерэі.

Фантазіі ўступілі месца іроніі, цвярозаму погляду на жыццё. Я вырашыла пачаць працаваць выключна «для сябе», як мы гэта рабілі ў часы застою. Каб адолець ізаляцыю і адсутнасць сяброў-мастакоў, я распачала дыялог з вядомымі майстрамі мастацтва мінулага. Так, напрыклад, праца «Булачкі» прысвечана Машкову. У ёй я абыгрываю тыповыя галандскія падвоеныя булачкі «Кадэткі», мая праца па-галандску так і завецца — «Кадэтачкі». Позірк гледача адразу падае на гэтую дэталь, астатняе робіцца зразумелым нават тым, хто ніколі не чуў пра Машкова. Гэта алюзія на распаўсюджаны погляд на жанчыну як на прадмет спажывання.

Праца «Старыя пантофлі» прысвечана Босху. Гэты мастак з юнацкіх гадоў будзіў маю фантазію, паводле яго я ўяўляла сабе Галандыю. Яна зараз зусім не такая, але гэта аўтабіяграфічная праца. Шмат майго часу займае догляд за састарэлым і хворым мужам. Гэта абмяжоўвае магчымасці і садзейнічае развіццю фантазій і рэмінісцэнцый да мінуўшчыны.

У той жа перыяд я распачала працу над сваёй туалетнай серыяй «Plenty to go on». Яна доўжыцца па сённяшні дзень. Упершыню гэты праект паказала ў 2001 годзе ў муніцыпальнай галерэі горада Флісінгена на выстаўцы разам з групай беларускіх мастакоў. У мяне назбіралася серыя фотаздымкаў туалетаў, якія рабіла падчас вандровак і паездак на радзіму. Я іх паказвала сваім сябрам у Галандыі і Беларусі, і ўсім гэта падавалася незвычайна цікавым. Рэакцыя публікі на выставе мяне натхніла на працяг серыі. Уразіў той факт, што нават у

Прысвячэнне Мікеланджэла. Алей. 2010.



Мона Ліза. Прысвячэнне Леанарда да Вінчы. Алей. 2004.

такой прагрэсіўнай краіне, як Галандыя, тэма туалета дасюль застаецца табуяванай. Захацелася зрабіць жывапіс: я брала цытаты са старых майстроў, вядомых гістарычных персон і змяшчала іх у сучасны туалет. У 2008 годзе беларускі глядач мог пабачыць мае плакаты з гэтай серыі, якія выстаўляліся ў галерэі «Падземка». А ў Музеі сучаснага мастацтва я паказвала аўтапартрэт — мастачка малюе на столі свайго туалета фрагмент з роспісу Сікстынскай капэлы мастака Мікеланджэла. Сімвалічна гэтая праца распавядае аб тым, што мастак упрыгожвае сваё асяроддзе, нават калі яно і не надта прыдатнае для гэтага. Таксама на выставе была праца, прысвечаная «Моне Лізе» Леанарда да Вінчы. Ён, як вядома, намаляваў сваю служанку, апранутую ў простую сукенку без упрыгожванняў, на мой погляд, такая жанчына зараз магла б працаваць у туалеце.

А вось бельгійскі туалет — у ім кандэлябр з карціны фламандскага мастака Ван Эйка. Вось Рэпін: Іван Грозны забівае свайго сына, і гэта адбываецца ў мужчынскай прыбіральні Беларускага тэатра оперы і балета. Я спрабую мадэляваць рэальныя, цалкам магчымыя сітуацыі, але на мяжы абсурду. Туалет — гэта такое месца, дзе ўсё можа адбыцца. Яно агульнадаступнае, але там можна зачыніцца, застацца сам-насам з сабой і рабіць тое, што немагчыма ў іншых публічных месцах — забіваць, нараджаць дзіця… Я яшчэ і аголеных жанчын туды памясціла — у нашай правінцыі яны таксама табу. Гэта вам не Францыя, тут кальвінізм. Сваёй туалетнай серыяй не імкнуся бянтэжыць гледачоў — проста хачу, каб мае працы выклікалі ўсмешку. Бо лічу, што табу можна перамагчы толькі гумарам. Гвалтоўнай выявай гэта немагчыма. Прымусіць паглядзець на рэчы неяк інакш мае больш сэнсу, чым проста шакаваць людзей.

Над якімі яшчэ праектамі працуеце сёння?

— Адзін быў пачаты даўно, калі малявала старых жанчын, хворых на дэменцыю. Частка гэтых прац разам з партрэтамі беларускіх старых, зробленых паводле ўяўлення, была паказана на маёй персанальнай выстаўцы ў Музеі сучаснага мастацтва. Праект «Старыя людзі» працягваецца. Я атрымала прапанову маляваць партрэты ў Доме састарэлых горада Флісінгена. У мяне тут склалася рэпутацыя добрага партрэтыста.

Кожны партрэт — гэта новае знаёмства і новая жыццёвая гісторыя. Мае мадэлі адчуваюць сябе свабодна і раскавана падчас сеанса, многія пачынаюць апавядаць пра сваё жыццё, яны нібыта глядзяць у саміх сябе. Атрымоўваецца псіхалагічны кантакт, і партрэт пачынае жыць: глядзіш на працу — і бачыш жывога чалавека. Падумалася, што было б няблага запісваць расповеды маіх мадэляў, каб яны гучалі на выставе, але гэта — для наступнага праекта.

Зараз я шмат часу праводжу ў інтэрнэце. На Facebook у мяне ёсць старонка, дзе я размясціла фота сваіх прац і за год набыла амаль тры тысячы сяброў. Ужо не адчуваю сябе ў ізаляцыі, як раней. Усе могуць глядзець мае творы і каментаваць — гэта дапамагае ўбачыць сябе вачыма іншых. Цяпер у мяне з'явіліся стасункі з мастакамі ўсяго свету. Калі ласка, запрашаю ўсіх на маю старонку! ■

На выставе Джэфа Кунста
ў PinchukArtCentre.
Кіеў. 2010.

ВІКТОРЫЯ ГУЛЕВІЧ

Сапсаваныя механізмы

Постсвядомасць сучаснага арта

У рамках праекта «На шляху да сучаснага музея» ў Мінску адбылася лекцыя Кацярыны Батанавай — дырэктара кіеўскага Фонду «Цэнтр сучаснага мастацтва» і галоўнага рэдактара часопіса «KORYDOR», якая актуалізавала праблемы найноўшага ўкраінскага мастацтва. Мне падалося цікавым правесці на аснове лекцыі параўнальны аналіз сітуацый у дзвюх краінах.

КАНФЛІКТ УСПРЫМАННЯ

І ў Беларусі, і ва Украіне стаўленне публікі да сучаснага арта вельмі падобнае: здзіўленне, неразуменне, а часам і сумненне ў тым, што ёй дэманструюць аб'екты мастацтва. Такая непадрыхтаванасць — вынік адпаведнай працы з аўдыторыяй інстытуцый і выданняў: пры ўсёй цікавасці да мастацтва глядач не заўсёды арыентуецца ў ім.

Прычына адмоўных адносінаў да contemporary art з боку шэрагу прадстаўнікоў мастацкай супольнасці заключаецца галоўным чынам у тым, што большасці з іх складана аб'ектыўна ацэньваць найноўшыя працэсы, абапіраючыся на веды, атрыманыя ў 70-х гадах мінулага стагоддзя.

Постсавецкая сістэма адукацыі не вучыць маладых мастацтвазнаўцаў мове сучаснага выяўленчага мастацтва, якое

працуе з рознага кшталту праблемамі: узаемадачыненнямі, стэрэатыпамі, належнасцю, іерархіяй, залежнасцю і незалежнасцю, ставіць пад пытанне самі сродкі, роль і значнасць аўтара і аўтарства. Тэорыя апісвае мастацтва з пункту гледжання жанраў і стыляў. За кошт часавай дыстанцыі мы можам паглядзець на гісторыю і прааналізаваць твор, вызначыць яго рысы ці прыналежнасць да таго або іншага гістарычнага перыяду. Аднак аналіз сучаснага мастацтва з гледзішча гісторыі жанраў сёння не актуальны, паколькі найноўшыя арт-практыкі маюць пад сабой зусім іншую прыроду. Некаторыя мастацтвазнаўцы глядзяць на contemporary art як на постмадэрнізм, але гэтыя тэарэтычныя рамкі ўсё адно пакідаюць адкрытым пытанне наконт пазначэння таго часавага перыяду, у якім сёння развіваецца мастацтва.

Сяргей Ждановіч. Camera Obscura. Праект. 2011.

РОЛЯ МАСТАКА

Для разумення сучасных працэсаў важна правесці мяжу паміж мастацтвамі найноўшым і класічным, у якім творца мог толькі наблізіцца да ідэалу і паспрабаваць рэалістычна скапіраваць тое, што ўжо існуе. У свой час сістэма пераймання пачала даваць расколіну: мастакі выйшлі за існыя рамкі і памянялі мову мастацтва. Пасля Другой сусветнай вайны творцы па-новаму зірнулі на свет і пачалі актыўна спаборнічаць у смеласці праяўлення жэстаў. Вядомы філосаф Тэадор Адорна выносіць прысуд культурнай сістэме, заяўляючы пра тое, што пасля печаў Асвенцыма пісаць вершы — варварства. Функцыі мастацтва ў грамадстве памяняліся, хоць многія па-ранейшаму лічаць, што роля мастака заключаецца ў тым, каб працягваць ствараць падабенствы, як гэта адбывалася ў эпоху Рэнесансу. Сёння мастак павінен сведчыць і ўздымаць праблемы, якія хвалююць грамадства.

Сучаснае мастацтва працуе з балючымі сацыяльнымі пытаннямі і спрабуе разбурыць стэрэатыпы для таго, каб выявіць іншы пункт гледжання на рэчы. Зразумела, такое дысанансные ўспрыманне існуе як на постсавецкай прасторы, так і ў Заходняй Еўропе і Амерыцы. Аднак велічыня гэтага дысанансу ў Заходнім свеце ўсё-ткі кампенсуецца актыўнай інстытуцыянальнай работай. Інстытуцыі працуюць з аўдыторыяй для таго, каб «разуменне» сучаснасці выйшла за межы вузкага кола людзей. Дыялог паміж мастацтвам і грамадствам аднаўляецца. Ва Украіне і ў Беларусі з гэтым не працуюць.

Вельмі важная роля ў такім працэсе адведзена спецыялізаваным выданням, якія таксама фарміруюць арт-поле. Для шматлікіх крытыкаў і тэарэтыкаў мастацтва працягвае адыгрываць ролю эстэтычнага «выхавальніка», з-за чаго іх стаўленне да сучасных арт-практык застаецца спрэчным. Яны працягваюць выкрываць «шарлатанаў», якія руйнуюць мастацтва і абясцэньваюць яго.

Вядомая палеміка, якая адбылася ў 1970-х гадах паміж Клементам Грынбергам і Разаліндай Краўс, сталася пацвярджэннем таму, што сучаснае мастацтва мае дзве восі інтэрпрэтацыі: можна разглядаць яго як тое, што дабудоўвае мінулае, або наадварот — спрабаваць перагледзець існыя пазіцыі.

Канфлікт успрымання сучаснага мастацтва ва Усходняй Еўропе цесна звязаны з савецкім мінулым: мы дагэтуль застаемся ў класічнай парадыгме. Нашы эканамічныя і палітычныя акалічнасці не дапамагаюць нам здзейсніць пераход у сучаснасць. Жыццё ў сукупнасці зададзеных норм і аўтарытэтаў, з якімі спрачацца бессэнсоўна, трымае нас у сістэме класічных паняццяў і не дазваляе ўсвядоміць прарыў, які адбыўся ў свеце мастацтва.

ІНСТЫТУЦЫІ І ІНСТЫТУЦЫЯНАЛЬНАЯ КРЫТЫКА

Каб разумець, у якім кірунку неабходна рухацца, важна ведаць, як працуюць сучасныя мастацкія інстытуцыі і ўся інфраструктура.

Слова «інстытуцыя» прыйшло з сацыялогіі, і ў адрозненне ад агульнаўжыванай «арганізацыі», якая пазначае нейкі арганізацыйны прынцып, інстытуцыя характарызуецца як структура ці механізм пэўнага парадку і ўзаемадзеяння. Гэта не бюракратычная адзінка, якая выконвае нейкі набор функцый, а вызначаны механізм працы, дамоўленасці і ўзаемадзеяння паміж дзеячамі мастацтва. Дзякуючы арт-інстытуцыям адбываецца дыялог паміж суб'ектамі мастацтва, якія вызначаюць схемы і парадкі існавання contemporary art.

Часам мастацкія інстытуцыі задаюць для мастакоў рамкі, у якіх ім складана працаваць, дыктуюць умовы, якія здаюцца ўстарэлымі і кантраляванымі. Нягледзячы на гэта, вельмі важна разумець, што яны — аснова працы сістэмы сучаснага мастацтва. Дзяржаўныя музеі і камерцыйныя галерэі забяспечваюць працэс узаемадачыненняў мастацтва з гледачом, ствараюць умовы для яго з'яўлення і артыкулююць праблемы, якія па-за гэтымі сценамі могуць ніколі не выявіцца. Таму адносіны мастакоў і незалежных куратараў з інстытуцыямі адназначна мусяць будавацца на ўзаемадзеянні. Іншае пытанне: ці створаны ў краіне ўмовы для двухбаковага супрацоўніцтва?

У Еўропе пасля Другой сусветнай вайны інфраструктура мастацтва змянілася: пачалі адбывацца міжнародныя біенале, трыенале, сталі адкрывацца музеі новага тыпу, даследчыя цэнтры сучаснага мастацтва і гэтак далей. У кантэксце гэтых метамарфоз з'яўляліся незалежныя куратары, іншай рабілася роля мастака. Узнікла хваля інстытуцыянальнай крытыкі. Да 1960-х «правілы» галерэй і музеяў былі традыцыйныя і ўстойлівыя, што накладвала адбітак на развіццё самога арта. Творца мусіў рабіць тое, што прымальна для мастацкіх інстытуцый, паколькі іншых пляцовак для экспанавання сваіх прац у яго не было. Менавіта таму творцы пачынаюць крытыкаваць дзейнасць мастацкіх інстытуцый. Без інстытуцыянальнай крытыкі, магчыма, не выявіліся б тыя функцыі і ролі, якія ўласцівы сёння сучаснаму мастацтву.

Інстытуцыянальная крытыка ў сучасным беларускім і ўкраінскім мастацтве адсутнічае, пры гэтым дзяржава часта вызначае рамкі, у якіх павінны існаваць і развівацца не толькі мастакі, але і мастацкія інстытуцыі.

Мастакі, крытыкі і куратары мусяць супрацоўнічаць, дапамагаць змяняць звыклы лад у выставачных прасторах. Сёння мастацкія інстытуцыі не абмяжоўваюцца дэманстрацыяй мастацтва. Напрыклад, у некаторых еўрапейскіх музеях і ЦСМ развіваецца практыка адукацыйных праграм для дзяцей, якіх вучаць правільна ўспрымаць форму, малюнак, адным словам — разумець мастацтва. Шырока ўкараняюцца эксперыментальныя практыкі. Калі мова, на якой музей размаўляе з аўдыторыяй, падаецца ёй цікавай, яна будзе больш актыўнай у стасунках з ім.

Пры гэтым мова contemporary art не заўсёды выяўлена ў дэманстрацыі аб'ектаў мастацтва. Менавіта таму сёння на

ФИНИШ

Міхаіл Гулін. Кроў з малаком.
З серыі «Несанкцыянаванае ўжыванне колеру». Акрыл. 2010.

Андрэй Дурэйка. Finish. 2004.

Антаніна Слабодчыкава. Рабочы стол. Фрагмент інсталяцыі. 2010.

першы план выходзіць роля рэзідэнцыі, што становіцца галоўнай формай узаемадзеяння мастака з аўдыторыяй і асяроддзем. Сучаснае мастацтва працуе з вострымі сацыяльнымі праблемамі, таму вельмі часта яно перастае раскрываць сябе ў матэрыяльных формах.

Аднак на постсавецкай прасторы існуе яшчэ адна праблема, якая працягвае трымаць нас у «класічнай» традыцыі, — адсутнасць балансу выставачных арт-пляцовак. Асабліва гэта тычыцца Беларусі, паколькі тут мастацтва экспануецца і фарміруецца на дзяржаўных плошчах, у якіх, як вядома, свой прынцып развіцця. Пры гэтым практычна адсутнічаюць альтэрнатыўныя, эксперыментальныя інстытуцыі.

Паказальная ў гэтым плане актыўнасць нашых еўрапейскіх калег. Напрыклад, Пётр Пятроўскі быў абраны на пасаду дырэктара Варшаўскага музея і вырашыў з класічнай кансерватыўнай арт-пляцоўкі зрабіць установу, якая б узнімала балючыя і важныя для Польшчы пытанні.

Яшчэ адна ўплывовая мастацкая інстытуцыя ў Варшаве, на якую варта звярнуць увагу: Museum of Modern Art. Пасля адмены праекта, распрацаванага швейцарскім архітэктарам у маі 2012 года, улады горада вырашылі размясціць музей у былым павільёне мэблі «Эмілія». Не маючы паўнавартаснага памяшкання, Museum of Modern Art вядзе актыўную дзейнасць, мае ўнікальную калекцыю твораў польскага мастацтва і не існуе асобна ад горада. Яго супрацоўнікі працуюць над тым, каб горад стаў больш дружалюбным, адкрытым і асвойваў публічную прастору. Дзякуючы суладнай і прафесійнай куратарскай дзейнасці Музей працягвае існаваць і развівацца.

РОЛЯ КУРАТАРА

Надзвычай важным звяном у сучасным мастацтве выступае арганізатар мастацкага працэсу ці куратар. У экспазіцыйным праекце ён не толькі курыруе выставы, але і выступае суаўтарам праекта, бо вызначае актуальнасць тэмы і падбірае для экспазіцыі творы асобных мастакоў. Роля куратара — прадставіць працы так, каб яны максімальна раскрыліся перад гледачом. У аб'екце сучаснага мастацтва няма фіксаванага сэнсу, ён можа змяняцца ў залежнасці ад кантэксту той ці іншай выставы.

Існуе велізарная колькасць работ, якія немагчыма паказаць без вызначанага кантэксту, яны не могуць існаваць самі па сабе. Адзін час ролю куратараў мастакі ўскладалі на сябе. Напрыклад, знакаміты «Чорны квадрат» Казіміра Малевіча стаў вядомы дзякуючы «Апошняй футурыстычнай выставе "0,10"», якая была арганізавана самімі мастакамі. З цягам часу арганізацыю выстаў пачынаюць ажыццяўляць ужо не мастакі, а адмысловыя спецыялісты. У другой палове XX стагоддзя адметныя выставы спрычыняюцца да фарміравання гісторыі мастацтва.

Вельмі значнай постаццю ў куратарскай практыцы стаў кіраўнік Кунстхалле ў Берне Харальд Зееман. Менавіта ён зладзіў знакамітую выставу «Калі адносіны становяцца формай», якая засведчыла важнасць куратарскай практыкі ў сучасным мастацтве.

Выставы дэканструююць значэнне мастацтва, кіруюць яго культурнымі сэнсамі. Дзякуючы дзейнасці куратараў з'яўляюцца новыя формы. Творцы імкнуцца выйсці за рамкі «белага куба», змяніць яго, змяніць мастацтва і яго ролю ў грамадстве. За гэтым дынамічным працэсам глядач не паспявае. Важным арыенцірам становіцца куратар-творца, куратар — публічны інтэлектуал, роля якога ў беларускім сучасным мастацтве застаецца, на жаль, пакуль яшчэ не выяўленай. ■

Алег Габышаў (Дзмітрый).

ФОТА ВІКТАРА ЗАЙКОЎСКАГА.

ЮЛІЯ ЧУРКО

Першы? Апошні? Адзіны!

«Браты Карамазавы» Барыса Эйфмана ў Мінску

За мінулыя гады моцна паменшылася колькасць стваральнікаў яркіх харэаграфічных спектакляў. Міжволі пачынаеш думаць пра крызіс, што ахапіў балет. Кіраўнікамі труп становяцца былыя (хоць і выдатныя) танцоўшчыкі. На ўсёй постсавецкай тэрыторыі з XX стагоддзя застаўся, здаецца, апошні аўтарскі балетмайстарскі тэатр — Санкт-Пецярбургскі, яго ўзначальвае Барыс Эйфман. Або ён — першы такі на пачатку новага тысячагоддзя? Як ні акрэслівай — адзіны!

Тэатр гэты паказаў у Мінску свой ці не найбольш маштабны спектакль, створаны на музыку Рахманінава, Вагнера, Мусаргскага (да іх дадаліся цыганскія песні). Апярэджваючы магчымыя пярэчанні аматараў цэласнасці, павінна заўважыць, што Эйфман першым у расійскай харэаграфіі даказаў магчымасць і нават неабходнасць падобнага музычнага міксту для калектыву, які ўвесь час гастралюе. Дарэчы, шматлікія партытуры яго балетаў зманціраваны так, што музыка здаецца напісанай менавіта для гэтага канкрэтнага спектакля.

Балет «Браты Карамазавы» пастаўлены па матывах знакамітага рамана Дастаеўскага, і гэта далёка не першы (і, дай Бог, не апошні!) зварот Эйфмана да вялікай літаратуры. Ім «пластычна асэнсаваны» творы Шэкспіра, Талстога, Чэхава, Пушкіна, Купрына, Булгакава, Заля, Брэхта.

Насуперак модным тэатральным тэндэнцыям, Эйфман не лічыць магчымым «перазагружаць» першакрыніцу ажно да скажэння сэнсу, але не бачыць заслугі і ў дакладным яе аднаўленні. Ды і харэаграфічнае кланаванне літаратуры ў прынцыпе немагчымае. Так што ў адпаведнасці са сваёй задумай балетмайстар будуе новы самадастатковы твор.

Даведаўшыся, што Барыс Якаўлевіч пакажа ў Мінску новую рэдакцыю спектакля, пастаўленага ім у 1995 годзе, зацікавілася: што захацеў змяніць аўтар у паспяховым балеце, пра які нават падчас стварэння выказваліся як пра шэдэўр? Я спецыяльна выпраўлялася ў Санкт-Пецярбург, глядзела спектакль некалькі разоў (тады пісала пра творчасць харэографа) і запомніла яго як незвычайна глыбокі і яркі.

Але Эйфман — перфекцыяніст і належыць да вельмі нешматлікай катэгорыі харэографаў, якія перапрацоўваюць прыдуманае і пастаўленае. Ён не першы раз вяртаецца да зробленага, імкнецца да той дасканаласці, што вядомая толькі яму.

Высветлілася, што балетмайстар, якога нездарма называюць летапісцам эпохі, мадэрнізаваў «Братоў Карамазавых» сінхронна з часам. Ён кардынальна трансфармаваў лексіку, дадаў у яе новыя словы і ідыёмы, крыху пераасэнсаваў кан-

Алег Габышаў (Дзмітрый), Ніна Зміявец (Грушанька).

«Браты Карамазавы». Сцэна са спектакля.

цэпцыю, прыбраў сцэны, якія ўжо не з'яўляюцца рэзананснымі (да прыкладу, эпізод з царскай сям'ёй), пераставіў акцэнты, абвастрыў характары, ускладніў акцёрскія задачы, увогуле, зрабіў надзвычай шмат. Адначасова прадоўжыў сумесны з Дастаеўскім роздум над вечнымі тэмамі. Бо насамрэч не гараць не толькі рукапісы — нятленнымі застаюцца ідэі, якія абдумвае чалавецтва.

У «Братах Карамазавых» Эйфман дае ўласны адказ на пытанні, пастаўленыя пісьменнікам. Невыпадкова адной з цэнтральных карцін становіцца легенда пра Вялікага Інквізітара, калі жорсткі, фанатычны Іван, які яго ўвасабляе, вядзе дыялог з пакутнікам Аляксеем. Значэнне гэтай сцэны падкрэсліваецца яшчэ і тым, што яна ідзе без музыкі, пад голас, які агучвае тэкст Дастаеўскага. У пластычна-маўленчым кантрапункце салістаў-антыподаў і кардэбалету нібы паўстаюць найважнейшыя пытанні: ці дазволена адмаўленне ад маральных каштоўнасцей, што такое свабода, які кошт мае «ўсеагульнае шчасце»?

Але пастаноўшчык ідзе далей — ён «дапісвае» раман, грунтуючыся на звестках пра няздзейсненую задуму аўтара. Цяжка ўявіць іншага харэографа, які адважыўся б на такое! Эйфман лічыць, што геній мусіў прадбачыць, чым стане жыць Расія ў будучым стагоддзі, і нібыта экстрапалюе яго думкі, малюючы карціну таго, як народ, не здолеўшы скарыстацца свабодай, руйнуе храмы і залівае зямлю крывёю.

З гэтым эпізодам сэнсава з'яднаны яшчэ адзін. Аляксей, кіруемы спачуваннем, адкрывае краты «мёртвага дома», за якімі знаходзяцца пакараныя людзі. Але марныя яго заклікі да веры і дабра. Вызваліўшы вязняў, ён адначасова выпусціў на волю некантралюемыя злыя сілы. Пачварна, па-звярынаму дакранаючыся рукамі зямлі, агрэсіўны натоўп абступае манаха. Бязладна матляюцца галовы, ліхаманкава бліщчаць вочы, канвульсіўна, размашыста разгойдваюцца целы. Пад музыку «Ночы на Лысай гары» Мусаргскага разгортваецца своеасаблівы шабаш, рускі бунт, бессэнсоўны і бязлітасны.

Адзін з драматычных вузлоў спектакля — у супрацьстаянні старэйшага Карамазава тром ягоным сынам. Кожны з іх апантаны сваёй жарсцю, але ў той жа час усе яны з'яднаныя паміж сабой. Бацька надзяліў іх «смуроднай, грахоўнай» крывёй. Нават малодшы Аляксей, які прысвяціў сябе служэнню Богу, не можа разарваць чорных путаў, што злучаюць яго з Фёдарам Паўлавічам (эпізод пастаўлены ілюстрацыйна, але надзвычай эфектна!).

Добрыя ж пачуцці братоў, іх прыхільнасць адзін да аднаго ўвасабляюцца ў вельмі рамантычным і вобразным трыа. Светлае па светаадчуванні, яно ў такой ступені важкае ў мастацкім сэнсе, што нібы ўраўнаважвае змрочныя, цяжкія сцэны, якіх шмат у балеце. Ні свет Дастаеўскага, ні рэчаіснасць вакол, паміж якімі Эйфман праводзіць паралелі, не нараджаюць у яго аптымізму. «Калі Бога няма, значыць, "усё дазволена" — так у рамане. Сучасная эпоха магла б быць вычарпальна акрэслена з дапамогай іншых слоў: "і Бог ёсць, і ўсё дазволена", — тлумачыць пастаноўшчык сваю пазіцыю. — Менавіта таму надышоў час зноў звярнуцца да пытанняў, ад якіх пакутавалі Дастаеўскі і яго персанажы». І харэограф, з упэўненасцю дадам я.

Сцэнограф як бы змякчае ўсеагульныя жарсці, ствараючы дэкарацыі, якія чаруюць вока. Вячаслаў Окунеў размяшчае іх у вертыкальнай прасторы, у цэнтры ставіць ажурную вітую лесвіцу, якая вядзе ў неба. Двух'ярусная канструкцыя можа ператварацца то ў «златые чертоги», то ў Храм, то ў турму з кратамі на вокнах. Асаблівае значэнне мае святло, якое можа павялічыць пляцоўку да памеру Сусвету і запоўніць яе цішынёй, таямніча мігцець, абрыньвацца струменямі ці прыцэльнымі промнямі сачыць за героямі.

У пецярбуржцаў шмат дзівосных мастацкіх рашэнняў. Да іх, без сумнення, належыць сцэна злову Дзмітрыя, яна робіць ашаламляльнае ўражанне.

...Доўгія вяроўкі, што аблытваюць героя, валакуць яго цела па зямлі, пагражаюць разарваць на кавалкі, нацягваючыся, узнімаюць над зямлёй і нібы ўкрыжоўваюць на вышыні, прымушаючы перад гэтым зрабіць трайны піруэт у паветры. Галавакружны, амаль цыркавы нумар! Аднак ён успрымаецца як метафара: герой б'ецца ў сетках Феміды, заблытваецца ў цянётах юстыцыі.

Здзіўленне выклікаюць фенаменальная фантазія пастаноўшчыка і такое ж майстэрства артыстаў. Яны самаахвярна аддаюць сябе ўласным персанажам і калі не пераўзыходзяць, дык даўвасабляюць задуму харэографа. Людская маса ў выкананні шараговых танцоўшчыкаў (хоць такі назоў недакладны — кожны артыст трупы дастойны быць салістам) з'яўляецца паўнапраўным героем спектакля і эмацыйна ўдзельнічае ва ўсіх сцэнах. І ў трэцяй, і ў чацвёртай лініі кардэбалету кожны танцоўшчык імкнецца да бязмежнай экспрэсіі, што з'яўляецца прыкладам (баюся, недасяжным) для артыстаў іншых калектываў. Дарэчы, у тэатры паспяхова працуюць некалькі выхаванцаў беларускай школы.

Дзмітрый Фішэр (Аляксей), Сяргей Валабуеў (Іван).

ФОТА ВІКТАРА ЗАЙКОЎСКАГА.

Што да выканаўцаў галоўных партый — знарок не называю іх іменаў, — усе яны бездакорныя. Шмат што ў гэтым спектаклі (як, зрэшты, і ў іншых пастаноўках Эйфмана) патрабуе напружання ўсіх сіл. Таму перамога мае высокі кошт, але затое яна належыць усёй камандзе.

У музычна-харэаграфічнай пабудове «Братоў Карамазавых» абагульнена-сімфанічны спосаб арганізацыі матэрыялу яднаецца з тэатральна-драматычным. Няпростая драматургія нагадвае двайную спіраль, якая рухае дзеянне і ўзнімае яго на новы віток напалу, аж да фіналу, калі змучаны, але не зламаны Аляксей ідзе па сходах угару, да святла. Як Хрыстос, ён нясе на спіне крыж, які натоўп па-святатацку скінуў з купала.

Каб зрабіць спектакль па-філасофску значным і адначасова відовішчным, харэограф стварае складаную сінтэтычную поліфанічную структуру, дзе паралельна развіваюцца, сплятаюцца каханне і нянавісць, прыгажосць і пачварнасць, высокае і нізкае, жыццё і смерць. Яна вельмі падобная на мнагаколерную рэальнасць, у якой безліч пластоў. І ў той жа час яго «шматпавярховыя» спектаклі — сапраўдны тэатр, дзе бязмернае гора ператвараецца ў спачуванне, скруха — у ачышчальны смутак, крыкі болю і жарсці — у дасканалую пластыку.

Эйфман ставіць спектаклі, якія тысячай ніцяў злучаны з рэчаіснасцю (ён імкнецца ставіць для гледача і быць зразуметым ім) і адначасова дасягае гармоніі формы і зместу. Малюючы як быццам толькі жыццёвыя «разборкі» герояў, робіць бачным эвалюцыйны рух ідэі, што раней наогул было маладаступна балету. Дый многія сучасныя пастаноўкі выглядаюць простай арыфметыкай у параўнанні з вышэйшай матэматыкай пецярбуржцаў. Харэограф стварае новы сцэнічны свет. Іаан Залатавуст, відаць, нездарма заяўляў, што «нават уваскрашэнне — меншы цуд, чымсьці стварэнне». Цікава асэнсаваў тэму сам маэстра. Адказваючы на чарговае пытанне, як ён прыдумаў *такое*, Эйфман прызнаўся: «Усё, што выглядае ўдалым, я атрымаў зверху, а ўсё, што сачыніў няўдала, — гэта маё». Падобныя словы выклікаюць у мяне павагу, у нябеснай канцылярыі, напэўна, таксама.

Спектаклі Эйфмана карыстаюцца неверагодным поспехам за мяжой. І тое цалкам зразумела. На фоне знясіленай, дробнатэмнай, закадзіраванай харэаграфіі, якая знаходзіцца пад уплывам постмадэрна, гэтыя балеты з іх тытанічнай барацьбой жарсцяў і ідэй, яркай тэатральнасцю выглядаюць парывам свежага ветру, выбухам самога жыцця. Калі меркаваць па шматлікіх водгуках у друку, пастаноўкі Санкт-Пецярбургскага тэатра прыносяць катарсіс, а гэта вышэйшая праява глядацкай рэакцыі ў мастацтве; на іх запісваюцца за год наперад; артыстаў і аўтара выклікаюць на паклон незлічоную колькасць разоў. А вось яшчэ адно сведчанне відавочцы: «Гледачы (тыя самыя немцы, якіх прынята лічыць халоднымі, не схільнымі да экзальтацыі людзьмі) не проста ўскочылі з месцаў пасля заканчэння прадстаўлення: на сцэну з залы неслася суцэльнае выццё (самае дакладнае слова, каб вызначыць, як публіка выяўляла ўласнае захапленне)».

Спектаклі Санкт-Пецярбургскага тэатра Барыса Эйфмана даступныя без сінопсісу, яны ўвасабляюць традыцыі змястоўнай духоўнасці, уласцівыя рускаму балету, і маглі б стаць пэўнымі арыенцірамі, своеасаблівымі маякамі, якія асвятляюць «темну воду во облацех» сучаснай харэаграфіі і дапамагаюць перажыць эпоху крызісу і ліхалецця.

«Трэба чакаць суда нашчадкаў», — пісаў не прызнаны пры жыцці вялікі рэфарматар балетнага тэатра Жан Жорж Навэр, да прадаўжальнікаў справы якога далучае сябе Эйфман. Дзякуй Богу, харэографу не давялося чакаць так доўга. Першым балетмайстрам свету яго ўжо назвалі. Думаю, ён заслугоўвае гэтага зноў.

Выдадзеную сем гадоў таму кнігу пра Эйфмана я азагаловіла «Узыходжанне» і скончыла пажаданнем натхнення — таго, чаго ён хацеў для сябе сам. У наступныя гады харэограф працягваў ставіць выдатныя спектаклі; нягледзячы на ўсеагульную дэвальвацыю каштоўнасцей, не здрадзіў уласным эстэтычным прынцыпам. Параўноўваючы яго з іншымі балетмайстрамі планеты (цяпер тое зрабілася магчымым дзякуючы развіццю тэхнікі запісу), мае студэнты, як і раней, аддаюць яму пальму першынства.

Сёлета восенню мусіць увасобіцца запаветная мара Барыса Якаўлевіча: адкрыецца Акадэмія танца, дзе ён будзе займацца з маладымі харэографамі краін Садружнасці. Яго любімы сын паспяхова паступіў у ВНУ. І, вядома, харэограф абдумвае новую пастаноўку. Эйфман па-ранейшаму ідзе ўгару.

P.S. Паказаны спектакль міжволі наводзіць на роздум: а можа, нашаму Опернаму тэатру не варта марна траціць патрэбныя рэспубліцы грошы на некалькі малацікавых балетаў (тым больш паўтараць назвы, якія ўжо ёсць у рэпертуары), а лепш запрасіць выдатнага харэографа і паставіць адзін, але высокамастацкі? ■

ВОЛЬГА БРЫЛОН

Песня пра любоў і журбу

Ізмаіл Капланаў. Мелодыя лёсу

Пра гэтага спевака і кампазітара можна было сказаць, што ён удыхаў паветра, а выдыхаў музыку. Музыка жыла ў кожнай клетачцы яго цела, недзе ў глыбіні падсвядомасці. Яна была зместам яго існавання, з яе пачынаўся і заканчваўся кожны яго новы дзень. Выдатны музыкант і артыст, нястомны працаўнік. А яшчэ — асоба, чыё годнае, поўнае высокага сэнсу жыццё было прыкладам для пераймання.

— Малады чалавек, вам трэба абавязкова займацца кампазіцыяй! — сказаў яму, 18-гадоваму студэнту-акардэаністу Вільнюскага музычнага вучылішча, тагачасны яго завуч, а цяпер сусветна вядомы дырыжор Саўлюс Сандэцкіс.

Але ў Вільнюскай кансерваторыі, куды Капланаў паспрабаваў паступаць, яму сказалі адкрытым тэкстам: мы рыхтуем выключна нацыянальныя кадры. Тое ж самае ён пачуў і ў Беларускай кансерваторыі, куды прыехаў, паслухаўшы параду маці. Нехта з членаў экзаменацыйнай камісіі ўбачыў яго ў калідоры і па-сяброўску сказаў:

— Не сумуйце! Усё роўна ў нашай кансерваторыі няма аддзялення акардэона. Вы вельмі добры музыкант. Паспрабуйце пакуль што падысці ў філармонію. Можа, там для вас знойдзецца праца?

Парада выпадковага чалавека вырашыла ўвесь яго далейшы лёс. Праўда, супрацоўніцтва з Беларускай філармоніяй пачалося для Капланава ў цыркавой брыгадзе з дрэсіраванымі сабачкамі, якім ён акампаніраваў мелодыяй песні «Во саду ли, в огороде». Але ўсё ж гэта была рэальная праца, дарма што афіцыйна нават не аформленая.

Неўзабаве яго заўважыла тагачасная прыма беларускай эстрады Ірына Палянская, і ў хуткім часе Капланаў стаў музычным кіраўніком ансамбля, які суправаджаў выступленні гэтай таленавітай спявачкі. Менавіта тады Ізмаіл Капланаў сур'ёзна пачаў займацца аранжыроўкай: гэта ўваходзіла ў яго непасрэдныя абавязкі і прыносіла неверагодную творчую асалоду, бо напісанае на нотнай паперы ён адразу ж мог пачуць у жывым гучанні і ацаніць вартасці і недахопы сваёй працы.

Дружбу з Ірынай Аляксандраўнай Капланаў пранёс праз усё жыццё. А сябраваць ён умеў як ніхто! Увогуле, Ізмаіл Львовіч кранальна і з павагай ставіўся да ўсіх немаладых людзей, а Палянскую проста абагаўляў і пастаянна апякаў. Яна перажыла яго роўна на тры месяцы і пайшла з жыцця 26 чэрвеня 2011 года, ва ўзросце 93-х гадоў. Нэлі Захараўна Багуслаўская да апошняга не рашалася сказаць ёй пра смерць свайго мужа, але пазней вымушана была прызнацца. Гэта трагічная вестка стала для Ірыны Палянскай сапраўдным ударам.

Палянская адыграла значную ролю ў мастакоўскім станаўленні Капланава. Дзякуючы ёй — на той час спрактыкаванай, вядомай артыстцы — ён атрымаў магчымасць удосталь музіцыраваць на прафесійнай сцэне. Тады ён яшчэ не ведаў, што праца разам з Палянскай кардынальна зменіць і яго асабістае жыццё. Справа ў тым, што ў брыгадзе Ірыны Аляксандраўны чакалі творчага папаўнення...

— Шукалі хлопчыка, а знайшлі дзяўчынку! — жартуе з гэтай нагоды праз шмат гадоў Нэлі Багуслаўская.

І сапраўды, тады, у 1962 годзе, для ансамбля Ірыны Палянскай трэба было тэрмінова знайсці спевака, які мусіў бы «разбаўляць» канцэрты з яе ўдзелам. Тагачасны музычны кіраўнік беларускай эстрады Леў Молер, як кажуць, з ног збіўся ў пошуках такога выканаўца. Але выбар яго нечакана спыніўся на маладзенькай Нэлі Багуслаўскай, якая тады працавала салісткай філармоніі ў Чарнігаве. Молер прапанаваў ёй перабрацца ў Мінск, і Нэлі, не вагаючыся, згадзілася: у сталіцы Беларусі ўжо жыла яе любімы педагог па вакале Маргарыта Людвіг, пад кіраўніцтвам якой Нэлі марыла прадоўжыць сваю музычную адукацыю.

...Яна прыйшла на рэпетыцыю загадзя і непрыкметна села на свабоднае крэсла ў зале. Капланаў у гэты час быў на сцэне і, не звяртаючы ўвагі на яе прысутнасць, крычаў на ўдарніка, які няправільна сыграў «збіўку». Музыканта таго звалі Леанід Пазняк, і неўзабаве спявачка даведалася, што ўдарнік і Капланаў былі вельмі добрымі сябрамі. Проста Пазняк не меў спецыяльнай адукацыі і не ўмеў чытаць з ліста. Іграў як мог, а Капланаў не цярпеў музычнай непісьменнасці, таму і даваў волю эмоцыям.

— Тады я падумала: няхай толькі паспрабуе гэтак жа на мяне адкрыць рот, — усміхаецца Нэлі Захараўна. — Працоў-

ная кніжка пакуль у сумцы. Ледзь што — разварочваюся і ад'язджаю…

Тым часам Капланаў заўважыў яе ў зале. Адразу спытаў:

— Хто вы? Што тут робіце?

— Я — Нэлі Багуслаўская, залічана ў брыгаду Ірыны Палянскай. Прыйшла на рэпетыцыю, — адрэкамендавалася яна.

— І што збіраецеся спяваць?

— Праспяваю, што прапануеце.

— Назавіце хаця б адну песню з вашага рэпертуару, — не супакойваўся Капланаў.

— Ну, напрыклад, «Купите фиалки».

— Гэтую песню вы спяваць не будзеце.

— Хто гэта вам сказаў?!

— Гэта я вам гавару. Дадзеную песню спявае Палянская. А вы будзеце спяваць іншыя.

Так яны і пазнаёміліся. У першую гастрольную паездку па Сярэдняй Азіі паехалі: яна — салісткай, ён — музычным кіраўніком. А вярнуліся з гастроляў ужо сямейнай парай. З таго часу ніколі не разлучаліся, хоць афіцыйна аформілі шлюб толькі ў 1964 годзе. Іх зблізілі не толькі шматлікія доўгатэрміновыя гастролі, але і — перш за ўсё! — музыка, творчасць.

У 1966 годзе Багуслаўская стала дыпламантам I Усесаюзнага конкурсу артыстаў эстрады ў Маскве. Пераможцам конкурсу стаў Віктар Вуячыч, а ў складзе ансамбля, які акампанаваў абодвум спевакам падчас выступлення, былі Леў Молер (фартэпіяна), Ізмаіл Капланаў (акардэон), Анатоль Шэпелеў (гітара), Яраслаў Маркуц (кантрабас) і Марк Шмелькін (ударныя).

Цяпер Багуслаўская сама мела афіцыйнае права выступаць з сольным аддзяленнем, для чаго ёй быў патрэбны акампануючы калектыў. І такі калектыў неўзабаве з'явіўся ў Белдзяржфілармоніі. Яго арганізаваў і ўзначаліў Капланаў. Ансамбль атрымаў арыгінальную назву — «Арбіта-67». «Касмічнае» найменне на самай справе мела іншы, патаемны сэнс і ўяўляла сабой скарочаны варыянт словазлучэння «аркестр біта». Праў-

Нэлі Багуслаўская і Ізмаіл Капланаў. На гастролях у Свярдлоўскай вобласці. Пачатак 1970-х гадоў.

Ансамбль «Арбіта-67». Першы склад выканаўцаў. Ізмаіл Капланаў, Юрый Марыноўскі, Уладзімір Мулявін, Валерый Фралоў, Марк Шмелькін, Міхаіл Гальдштэйн, Уладзіслаў Місевіч. Фае Беларускай дзяржаўнай філармоніі. Мінск. 1967.

ФОТА З АРХІВА НЭЛІ БАГУСЛАЎСКАЙ.

да, гэтую «тайну» Ізмаіл Львовіч раскрыў значна пазней, бо ў той час за «аркестр біта» яму задалі б так, што мала не падалося б. «Арбіта-67» была яркім калектывам, які трымаўся найноўшых тэндэнцый тагачаснай эстраднай музыкі. І нават сёння, слухаючы старыя запісы Нэлі Багуслаўскай і «Арбіты-67», якія захаваліся ў асабістым архіве Ізмаіла Капланава, шчыра здзіўляешся і захапляешся таму, як цудоўна гучаў ансамбль, колькі выдатных аранжыровачных знаходак было ў кожнай кампазіцыі! Аранжыроўкі Капланава і цяпер не ўспрымаюцца архаічнымі, наадварот — гучаць свежа і сучасна, бо як музыкант Ізмаіл Львовіч заўсёды глядзеў наперад і прадбачыў многае з таго, што пазней зрабілася традыцыяй.

У «Арбіце-67» пачынаў свой шлях на эстрадзе Уладзімір Мулявін. Яго жонка Лідзія Кармальская і старэйшы брат Валерый пазней таксама прыйшлі ў гэты калектыў. У першы склад «Арбіты-67» уваходзілі Ізмаіл Капланаў (клавішныя, мастацкі кіраўнік), Уладзімір Мулявін (сола-гітара), Юрый Марыноўскі (рытм-гітара), Валерый Фралоў (бас-гітара), Міхаіл Гальдштэйн (труба), Уладзіслаў Місевіч (саксафон, флейта), Сяргей Краўцоў (ударныя). Кармальская выступала ва ўнікальным жанры мастацкага свісту. Усе гэтыя артысты выходзілі на сцэну ў 1-м аддзяленні, а 2-е было аддадзена Багуслаўскай. Пры гэтым склад брыгады для 1-га аддзялення мог мяняцца, а Багуслаўская, Капланаў і «Арбіта-67» заставаліся пастаяннымі ўдзельнікамі.

Менавіта ў той час Мулявін і Капланаў моцна пасябравалі сем'ямі. Дзве гэтыя шчаслівыя пары былі ўзорам сямейных узаемаадносін. Потым жыццё развяло іх: Капланаў і Багуслаўская не змірыліся з тым, што Мулявін кінуў іх дарагую Лідачку, ды яшчэ з немаўляткам: Ліда толькі-толькі нарадзіла яму жаданага сына. Самі яны заўсёды моцна трымаліся адно за аднаго, таму ніколі не маглі зразумець учынак, які стаўся фатальным для далейшага лёсу Уладзіміра Мулявіна.

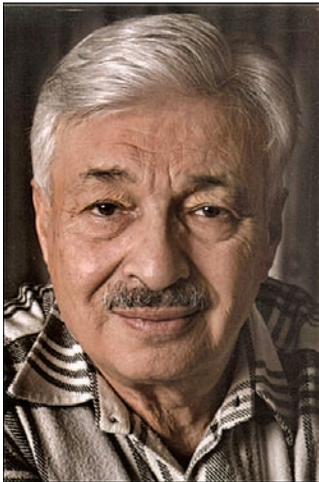
Капланаў быў іншым. Ён прысвяціў сябе Нэлі аднойчы і назаўсёды. Яна была для яго альфай і амегай, сэнсам усяго існавання, той самай арбітай, паводле якой віравала яго ўласнае жыццё. Ён быў яе вачыма і рукамі, асабліва тады, калі ў іх сям'ю прыйшла вялікая бяда: Нэлі разбіў найцяжэйшы інсульт. Ён вучыў яе наноў хадзіць, гаварыць і ўвогуле — дыхаць. А калі стала зразумела, што яна не зможа вярнуцца на сцэну, Капланаў моўчкі закрыў фартэпіяна і не дакранаўся да клавішаў амаль 10 гадоў. Ён увогуле кінуў музыку, заняўся адміністрацыйнай працай, каб не траўмаваць псіхіку Нэлі ўспамінамі пра мінулае. Дзеля каханай жанчыны ён ахвяраваў самым патаемным і глыбінным, тым, без чаго не мог існаваць у прынцыпе, — музыкай, прафесіяй. Але здароўе Нэлі было для яго больш важным, чым уласная творчасць, і ён зрабіў свой выбар без ваганняў.

Цяпер усю сваю кіпучую энергію і арганізацыйны талент Ізмаіл Капланаў укладваў у адміністрацыйную справу. З канца 1980-х да пачатку 2000-х гадоў працаваў галоўным адміністратарам Канцэртнага аркестра пад кіраўніцтвам Міхаіла Фінберга і «Тэатра песні» Ядвігі Паплаўскай — Аляксандра Ціхановіча, станаўленню якога ён шмат у чым паспрыяў. Адным з першых у Беларусі Капланаў арганізоўваў гастролі такіх сусветных зорак, як Хуліа Іглесіяс, Патрысія Каас, дуэт «Бакара». Ён усё рабіў таленавіта і бездакорна.

У 1995 годзе ў Магілёве адбыўся Міжнародны фестываль «Залаты шлягер», падчас якога Багуслаўская праз шмат гадоў упершыню зноў спявала са сцэны. Для іх дружнай сям'і гэта

ФОТА З АРХІВА НЭЛІ БАГУСЛАЎСКАЙ.

Ансамбль «Арбіта-67» у Севастопалі, ля Сапун-гары. Ізмаіл Капланаў, Мікалай Пучынскі, Уладзімір Мулявін, Нэлі Багуслаўская, Лідзія Кармальская-Мулявіна, Валянцін Кулікоў і Уладзіслаў Місевіч. 1968.



Сапраўднае яго імя — Ісак Каплан. Ён нарадзіўся ў Гомелі 12 чэрвеня 1938 года, але з ранняга дзяцінства жыў у Вільнюсе, куды пераехалі бацькі. Калі пайшоў у 1-ы клас, настаўніца чамусьці прадставіла яго дзецям не Ісакам, а Ізмаілам. Атрымалася, што прыдумала яму сцэнічнае імя. А дзве новыя літары ў прозвішчы Каплан з'явіліся ўжо ў Мінску па парадзе кагосьці з сяброў, калі ён стаў кіраўніком музычнага калектыву Ірыны Палянскай.

З маладосці да Капланава прыклеілася мянушка «Кісі». Менавіта такое прозвішча было ў тагачаснага прэм'ер-міністра Японіі, на якога Капланаў быў чымсьці аддалена падобны. Плюс нязменныя мяккія пушыстыя «каціныя» вусы, плюс незвычайная чалавечая цеплыня, якую ён літаральна выпраменьваў. У спалучэнні з відавочнымі лідарскімі якасцямі і атрымалася — Кісі. Для самых блізкіх, на ўсё жыццё... А тое, што ў прыгожай знешнасці Ізмаіла Львовіча пікантна праглядвалі ўсходнія рысы, і сапраўды было бясспрэчным. «Палад Бюль-Бюль аглы!» — заўсёды гучна вітала яго незабыўная буфетчыца Дома радыё Ганна Іванаўна. І яна такі мела рацыю!..

Пачуццё гумару было ў яго проста фенаменальнае. Што датычыць розыгрышаў, дык мала хто мог скласці яму канкурэнцыю. Капланаў заўсёды апранаўся па апошняй модзе: у Вільнюсе ў яго быў уласны кравец! Аднойчы ён пашыў Капланаву шыкоўнае чорнае паліто з сапраўднага шавіёту. Трэба ж было такому здарыцца, што ў аднаго з музыкантаў аказалася падобнае чорнае паліто. Толькі набытае яно было ў звычайным савецкім магазіне адзення і таму мела зусім іншы выгляд, што не давала спакою яго ўладальніку.

«Слухай, Ізя, а чаму тваё паліто такое чыстае, сядзіць як з іголачкі, а да майго ўсё чапляецца і яно заўсёды бруднае?» — спытаў ён заклапочана. — «А я шарую яго снегам! — не міргнуўшы вокам, адказаў Капланаў. — Знаходжу месца, дзе ніхто не хадзіў, кідаю паліто ў снег і пачынаю хадзіць па ім. Тады яно робіцца чыстым».

Размова адбывалася ў Магілёве, дзе насупраць гасцініцы была разбіта вялікая клумба, зацярушаная снегам. Раніцай наступнага дня ўся брыгада, высунуўшыся з вокнаў, пад агульны рогат назірала, як раслрануты гаспадар паліто, стоячы пасярод клумбы, ва ўсю моц таптаў яго нагамі...

Аднойчы неспазнаныя гастрольныя шляхі закінулі іх у далёкую Якуцію — што называецца, на край свету. Канцэрты адбываліся ў мясцовым ДК, дзе артысты і пасяліліся. Пасля аднаго з канцэртаў якуты пажадалі танцаў. Артысты былі не супраць, але як браць грошы за такую неспадзяваную «халтуру»? Капланаў знайшоў выйсце ў духу Астапа Бендэра: узяў звычайную газету і парэзаў яе на дробныя кавалкі. Іх у якасці білетаў прадавалі па рублю. Усе былі задаволеныя!

Капланаў заўсёды паціху сачыняў. Але ў тыя часы права афіцыйна «гучаць» мелі толькі члены Саюза кампазітараў. Аднойчы ён паспрабаваў паказаць сваю песню мастацкаму кіраўніку «Белэстрады» Льву Молеру. «Навошта табе гэта трэба? Рабі сваю справу, — адказаў той, праслухаўшы песню. — У нас ёсць каму пісаць музыку.»

Ахвоту сачыняць Молер адбіў яму надоўга. А песня тая называлася «Пять минут тому назад». Пазней, у сярэдзіне 1990-х гадоў, яна набыла вялікую папулярнасць у выкананні аўтара і аказалася адным з самых вядомых шлягераў Капланава.

Гэта была вялікая перамога над цяжкімі абставінамі, над лёсам, які пакутліва выпрабоўваў іх, але загартаваў яшчэ мацней.

Аднойчы раніцай яна пачула, як ён нешта найгравае ў сваім кабінеце. Столькі гадоў капланаўскае фартэпіяна стаяла наглуха закрытым — і раптам зноў гучала-спявала пад яго рукамі! Яна зазірнула ў прыадчыненыя дзверы. Ускудлачаны, ён сядзеў за інструментам у трусах і тапачках — відаць, пераскочыў за фартэпіяна проста з ложка.

— Здаецца, я стварыў неблагую мелодыю, — сказаў ён, павярнуўшыся да яе. — Можа, паспрабуеш напісаць тэкст?

Так з'явіўся першы сумесны хіт «Осень приходит», які пазначыў нараджэнне іх спеўнага дуэта. Багуслаўская і Капланаў зноў былі разам на сцэне, і іх вяртанне на эстраду аказалася сапраўды трыумфальным.

Ён прагна наганяў тое, што не паспеў зрабіць за гады творчага маўчання. Нечакана ў ім быццам прарвала нейкі таямнічы шлюз, які да пары стрымліваў паток мелодый, што заўсёды прыходзілі да яго і трывожылі, не давалі спакою. Цяпер у гэтага патоку не было ніякіх перашкод, і ён свабодна паліўся аднекуль з глыбінь падсвядомасці.

Дзякуючы моцнаму кампазітарскаму дару Ізмаіла Капланава яго імя залатымі літарамі ўпісана ў гісторыю нацыянальнай песеннай спадчыны. Яго лепшыя песні сталі неад'емнай часткай беларускай культуры і, без перабольшання, сфарміравалі музычнае аблічча нашай краіны. Нават просты пералік толькі некаторых назваў гэтых песень адразу ж узнаўляе ў памяці незабыўныя мелодыі: «Осень приходит», «Пять минут тому назад», «А вода течёт», «О любви и печали», «Одинокий», «Будзем жыць, як набяжыць», «Давай, гитара»... А знакамітая «Застольная» з прыпевам «Піце, госцікі, ешце, госцікі, віно хмельнае бродзіць»! Гэта ж фактычна народная песня! А яшчэ больш знакамітая — бо прагрымела на ўсю постсавецкую прастору — «Ах, эта ночь» у выкананні Мікалая Баскава!.. А колькі таленавітых песень напісаў Ізмаіл Львовіч пра Беларусь і яе людзей: «Бела-белая Русь», «Это Беларусь — страна моя», «Это наше время», «Ты — чемпион», «Минский вечер», «І змоўкла гітара» (памяці Уладзіміра Мулявіна), «Земляки», «Прызнанне», «Давайте соберёмся» і шмат іншых! Ён быў сапраўдным патрыётам і шчыра ўслаўляў нашу зямлю ў сваёй цудоўнай музыцы. Радзіма, як і жонка, таксама назаўсёды была для яго адна — «гордая, чистая Белая Русь»...

На жаль, для яе ён так і не стаў родным. Больш як паўвекавы зорны шлях на беларускай эстрадзе не прынёс Ізмаілу Капланаву ніякіх афіцыйных званняў і ўзнагарод. Час ад часу здаралася нешта, што прымушала яго апускаць рукі. Аднойчы Капланава адкрыта выкраслілі з праграмы ўрадавага канцэрта перад самым выхадам на сцэну, у другі раз «зарубілі» выдатную песню, якую ён спецыяльна стварыў на заказ па афіцыйнай дамоўленасці. Прычым чарнавы варыянт быў ухвалены.

Яго крыўдзіла да глыбіні душы, што іх з Багуслаўскай папросту ігнаравалі, і гэта не толькі не выглядала як выпадковасць, але было відавочнай тэндэнцыяй. Аднойчы нехта з высокапастаўленых асоб сказаў яму адкрыта: вы з Багуслаўскай тут непажаданыя!..

Ад гэтых слоў зноў, як і 50 гадоў назад, ён адчуў знаёмы халадок у грудзях... Падобныя прызнанні каштавалі яму дорага, але Капланаў усё роўна не здаваўся і працягваў няспынна працаваць, бо не мог інакш. Толькі сэрца заходзілася... І 27 сакавіка 2011 года яно не вытрымала. Дрэнна стала на канцэрце ў Дзяржынску. Карэта «хуткай дапамогі» адвезла яго ў рэанімацыю, але ўсё было марна...

Ізмаіл Капланаў жыў шчодра і шчыра. Мінулі ўжо два гады з часу яго смерці, а боль ад страты па-ранейшаму не сціхае. Ізмаіла Львовіча так не хапае ўсім нам, яго шматлікім сябрам! Але засталася *музыка*. Гэта — тое галоўнае, што ён пакінуў пасля сябе. Пакінуў усім разам і кожнаму паасобку. Яго песні, як птушкі, разляцеліся па нашай зямлі і сталі выдатнай памяццю аб ім. Добрай і доўгай... ■

ЯКАЎ ЛЕНСУ

Гісторыя на запалках

Этыкеткі 1950-х

У мяне ў руках толькі што набыты пачак запалак. Кручу яго і так, і гэтак, але выгляд пакупкі зусім не радуе. На вырабе беларускай фабрыкі змешчана выява афрыканскай пустыні і пары вярблюдаў з іх гаспадарамі — карцінка невыразная і непрыгожая. У сваёй большасці нашы ўпакоўкі запалак па сваіх эстэтычных якасцях не вытрымліваюць ніякай крытыкі. Хоць рэч гэта і маленькая, нібыта нязначная, але афармленне запалкавых этыкетак здаўна з'яўлялася адным з найбольш распаўсюджаных відаў прамысловай графікі.

Этыкеткі на пачках сталі шырока выкарыстоўвацца ўжо ў сярэдзіне XIX стагоддзя. Спачатку яны складаліся толькі з надпісу з гарантыямі якасці і рэкамендацыямі да ўжывання. У канцы стагоддзя запалкавыя этыкеткі ўжо ўтрымліваюць маляўнічыя і разнастайныя вобразы, на іх пачынаюць змяшчаць займальныя карцінкі, віды гарадоў і іншае. Графіка робіцца настолькі цікавай, што з'яўляюцца калекцыянеры этыкетак. Гэты від калекцыянавання атрымаў назву «філуменія» (ад грэч. phileo — люблю і лац. lumen — святло, свяцільня). Некалі філуменія актыўна развівалася і ў нас. Цяпер нашым аматарам, пэўна, няма чаго і калекцыянаваць. Аднак некалькі дзесяцігоддзяў таму беларускія этыкеткі былі дастаткова разнастайныя. Вылучым для аналізу 1950-я гады: якім тэмам прысвячаліся выявы на запалкавых пачках?

Час быў дастаткова палітызаваны, таму і палітычная тэма з'яўлялася адной з галоўных. Папулярныя сюжэты — барацьба за мір (звыклыя выявы маці з дзіцем). Многія этыкеткі рабіліся з нагоды афіцыйных святаў: 1 Мая, Дня Кастрычніцкай рэвалюцыі, 8 Сакавіка і іншых. Не забывалі і пра самае любімае — Новы год. Шмат прадукцыі выпускалася да розных юбілеяў агульнадзяржаўнага значэння. У канцы 1950-х адзначалі цэлы шэраг саракагоддзяў: Кастрычніцкай рэвалюцыі, ВЛКСМ, Савецкай Арміі, у Беларусі — БССР. З нагоды гэтых свят планаваліся серыі спецыяльна афармленых запалкавых этыкетак. Скажам, да юбілею камсамола была створана адмысловая серыя — у ёй кожная этыкетка ўвасабляла падзею, у гонар якой камсамол атрымаў той ці іншы ордэн. Адзначаліся і больш будзённыя падзеі, напрыклад, пачкі запалак нагадвалі нашым грамадзянам, што 15 студзеня 1959 года пачнецца перапіс насельніцтва — надпіс заклікаў не забыцца пра гэта мерапрыемства і ўсялякім чынам пасадзейнічаць.

Пасля запуску ў 1957 годзе першага савецкага штучнага спадарожніка Зямлі адной з улюбёных тэм стаў космас. Першы, другі, трэці савецкія спадарожнікі — нязменныя героі сюжэтаў афармлення этыкетак канца 1950-х. Часам гэтыя выявы вырашаны ў гумарыстычным стылі: спадарожнікі ў небе сустракаюцца з ветлівай усмешкай Сонца ці з лагоднай фізіяноміяй Месяца.

Ну і як жа без дасягненняў народнай гаспадаркі: на этыкетках друкаваліся лічбы, якія адлюстроўвалі рост здабычы нафты, газу, вугалю. Іншыя паказвалі набыткі транспартнага машынабудавання. На шэрагу выяў савецкія аўтамабілі таго часу: «ЗИМ», «Победа», «Москвич-402»... У водным транспарце асаблівай гордасцю з'яўляліся цеплаход на падводных крылах, дынамічная форма якога прыцягвала аўтараў малюнкаў, і моцны атамны ледакол «Ленін». На першым месцы ў вырашэнні сельскай тэмы — царыца палёў кукуруза, якая называецца крыніцай дабрабыту. Шэраг этыкетак прысвечаны барацьбе са шкоднікамі сельскай гаспадаркі. Увасабляліся таксама пчалярства, развядзенне рыбы, абарона карысных птушак і г.д. На этыкетках запалак беларускай вытворчасці часта можна бачыць стылізаваны вобраз даўганогага бусла — птушкі, якая ўжо тады была паэтычным сімвалам рэспублікі.

Сярод папулярных тэм — культура і спорт. На запалках можна сустрэць партрэты айчынных дзеячаў культуры: пісьменнікаў, кампазітараў, мастакоў, сцэны з любімых спектакляў, выявы архітэктурных помнікаў у розных гарадах. Цікавыя этыкеткі з відамі Мінска, на якіх адлюстраваны найбольш адметныя архітэктурныя будынкі і манументы: Дом урада, Палац прафсаюзаў, абеліск на плошчы Перамогі. Асобна быў адзначаны VI Міжнародны фестываль моладзі і студэнтаў, які праходзіў у Маскве ў 1957 годзе: людзі розных нацыянальнасцей кружацца ў танцы, падаюцца выявы палаючай паходні ці кветкі-пяцілісніка — сімвала Маскоўскага фестывалю. Этыкеткі спартыўнай тэматыкі былі прысвечаны ці асобным відам спорту, ці нейкім канкрэтным

Этыкеткі сучаснага сувенірнага набору запалкавых пачкаў ЗАТ «Пінскдрэў».

спаборніцтвам, напрыклад, Спартакіядзе народаў СССР 1959 года. У Беларусі былі выпушчаны этыкеткі ў гонар 2-й Спартакіяды БССР, якая праводзілася ў тым жа 1959-м.

Распаўсюджанай тэмай былі правілы бяспекі: дарожны рух, паводзіны на вадзе і іншае. Тэма пажарнай бяспекі — што і нядзіўна для афармлення запалак — стала найбольш актуальнай. Яе вырашалі асабліва разнастайна: гэта і выява запалкі, якая гарыць, і цыгарэты на фоне лесу, гэта і паляўнічы, які перад тым, як увайсці ў лес, чытае правілы пажарнай бяспекі, і дзеці, якія трымаюць у руках запалкі…

Цікава, што былі адсочаны і змены ў самой тэхналогіі ўпакоўкі запалак. У той час запалкі звычайна ўкладваліся па 50 штук у пачак. Але вось іх колькасць павялічылася — і зараз жа з'явіліся этыкеткі з буйным, кідкім надпісам: «60 штук». А вось новае дасягненне — 75! І зноў гэта адлюстравана ў афармленні.

Як бачым, спектр тэм, якія закраналіся ў афармленні запалкавых этыкетак, быў даволі шырокі. Мастацкі ж узровень — няроўны. Справа ў тым, што другая палова 1950-х гадоў — гэта час перабудовы ў мастацкіх густах, у стылявых кірунках: адбываўся пераход ад упрыгажэнства да больш простых, функцыянальных форм. Прамысловая графіка паступова пераходзіла ад пампезна-ўрачыстых і сусальна-манерных рашэнняў да больш простых і натуральных кампазіцый. Гэта можна прасачыць і на графічным рашэнні шэрагу запалкавых этыкетак, створаных савецкімі мастакамі ў той час. Аднак значная колькасць наклеек афармлялася па-ранейшаму, без уліку спецыфікі аб'екта, пры тым, што патрабавалася ўвасобіць канкрэтную тэму лаканічнымі і выразнымі сродкамі графікі ў невялікім фармаце. Адбіваўся на якасці і дэфіцыт кваліфікаваных мастакоў прамысловай графікі. Таму некаторыя этыкеткі былі перагружаныя дэталямі, неўраўнаважаныя. Але тое — непазбежная з'ява пераходнага этапу.

Недахопы паступова выпраўляліся, і ў 1960-я—1970-я гады, калі ў нашай краіне пачаў інтэнсіўна развівацца дызайн, у графіцы запалкавых этыкетак ужо адчуваўся прафесіяналізм. У гэты ж час з'яўляюцца і арыгінальныя сувенірныя рашэнні афармлення ўпаковак запалак: пачкі-гіганты, пачкі з сакрэтамі і г.д. Аднак з 1980-х зноў назіраецца абыякавасць вытворцаў да якасці афармлення ўпакоўкі. Запалкавыя этыкеткі робяцца ўсё больш прымітыўнымі, зніжаецца паліграфічны ўзровень друку. У выніку сёння маем тое, што маем: прадукцыю не вельмі высокіх эстэтычных якасцей. Але маленькі запалкавы пачак — не дробязь, знешнім выглядам якой можна грэбаваць. Гэта элемент нашага рэчавага асяроддзя, візуальнай культуры. Варта адзначыць, што пэўныя крокі да стварэння цікавых і прыгожых запалкавых этыкетак усё ж робяцца. Так, нядаўна на мэблевай выставе на стэндзе прадпрыемства «Пінскдрэў» мне падаравалі сувенірны набор запалкавых пачкаў з відамі Пінска, зроблены зусім някепска. Можам жа, калі захочам! ■

The June issue of *Mastactva* magazine opens with a series of publications under the *Artefacts* rubric. The notable events that have recently taken place in the cultural life of Belarus are discussed by: **Alesia Bieliaviets** (exhibition of the Lithuanian graphic artist Stasis Krasauskas at the National Art Museum, p.4), **Palina Vaikievich** (exhibition of glass art «Navigation» at the Polatsk Picture Gallery, p.6), **Yazep Yanushkievich** (exhibition «The 1863—1864 Insurrection in the Engravings of the French Magazine *The Monde Illustre*, Books, Documents and Other Monuments of the 19th Century» at the National Historical Museum, p.8), **Tattsiana Mushynskaya** (the programme dedicated to the 50th anniversary of the organ of the Belarusian State Philharmonic, p.10), **Alena Lisava** (G.Puccini's *Turandot* staged by Mikhail Pandzhavidze at the National Opera and Ballet Theatre, p.12), **Liudmila Gramyka** (performance *Forefathers' Eve* after Adam Mickiewicz at the Theatre Ch, p.14; new productions of the Grodna Drama Theatre, p.16).

The *Dramatis Personae* rubric introduces Hanna Matornaya, staging director of the Belarusian Academic Music Theatre (***The Person with an Antenna***, p.18; interviewed by **Natallia Ganul**).

The following materials are published under the *Discourse* rubric.

The «Dakh» festival of contemporary art recently took place at the Museum of Contemporary Visual Arts. How does the twentieth festival differ from the preceding ones, which were held at various venues and in various formats? **Ilya Sviryn** discusses this question with the project curators Ales Rodzin and Zmitsier Yurkievich (***Squeak, Cough and Draw Attention***, p.22).

Liudmila Gramyka talks with the director Aliaksander Gartsuyew about the production of Yanka Kupala's drama *The Ruined Nest* at the Republican Theatre of Belarusian Dramaturgy (***Sense of Belonging***, p.26).

Alesia Bieliaviets, hostess of the *Art Studio* rubric, invites the reader to meet Ludmila Kalmaeva, a well known graphic and poster artist, who now lives in Holland (***Tube, Paint, Salt and Pepper***, p.30).

Viktorya Gulevich offers comparative analysis of the situations in contemporary art that have taken shape in Ukraine and Belarus. She lays special emphasis on the issues of proper education of the audience and preparation of competent curators (***Spoilt Mechanisms***, p.36).

Yulia Churko reflects upon the ballet *The Brothers Karamazov* staged by Boris Eifman to the music of S. Rachmaninoff, R.Wagner, M.Mussorgsky, which was shown in Minsk (**The First? The Last? The Only One!**, p.39).

The two following materials are published under the *Cultural Layer* rubric.

Volha Brylon reviews the major landmarks in the life and creative work of Izmail Kaplanaw, a remarkable singer and composer (***The Song of Love and Sorrow***, p.42).

The design of matchbox labels is one of the most widespread kinds of industrial graphic art. The 1950s Belarusian matchbox labels are in the focus of **Yakaw Lensu's** attention (***History on Matchboxes***, p.46).

The issue closes with the *Marks of Time* rubric. Looking back into the past, **Liudmila Sayankova** dwells on one publication of the June 1983 issue of *Mastactva Belarusi*, whose author, the art critic Yefrasinnia Bondarava, discussed the problems of filming the significant works of Belarusian literature (***Truthful Witnesses***, p.48).

Праўдзівыя сведкі

ЛЮДМІЛА САЯНКОВА

Калісьці да айчынных кінакрытыкаў ставіліся як да аўтарытэтных прафесіяналаў, якім трэба было толькі паспяваць за кінапрацэсам. У 1983 годзе, напрыклад, выйшла аж трынаццаць іграваых стужак — ды якіх! У шостым нумары «Мастацтва Беларусі» за той год быў надрукаваны кінаагляд аднаго з самых знакамітых беларускіх кінакрытыкаў Ефрасінні Бондаравай «Пяць ракурсаў жыцця». Пяць ракурсаў прадстаўляюць пяць фільмаў — «Подых навальніцы» Віктара Турава, «Чужая бацькаўшчына» Валерыя Рыбарава, «Культпаход у тэатр» Валерыя Рубінчыка, «Давай пажэнімся» Аляксандра Яфрэмава, «Асабістыя рахункі» Аляксандра Карпава.

Якім багатым было кінажыццё! І не толькі па колькасці фільмаў. Хутчэй — па насычанасці агульнага кінадыскурсу, які яны стваралі. Кожная новая карціна абавязкова мела ўрачыстую прэм'еру. Дом кіно ў такія дні быў перапоўнены сябрамі, сваякамі, калегамі, проста зацікаўленымі гледачамі. А потым — дыскусіі, абмеркаванні, інтэрв'ю. Амаль на кожную карціну быў свой «гук» — на старонках часопісаў і газет, на радыё ці тэлебачанні. І як сур'ёзна абураліся з прычыны «шэрасці», як доказна выносілі прысуд «сярэднім» фільмам, як пільна разглядалі стужку ў кантэксце творчасці рэжысёра! З цягам часу тое напружанае кінажыццё стала падавацца неверагоднай раскошай. Аказваецца, яно і было сапраўдным творчым працэсам.

«Мележаўскіх» фільмаў Віктара Турава чакалі з абсалютнай упэўненасцю: гэта будзе адкрыццё. Бездакорная літаратурная аснова, выдатны акцёрскі склад, выбітная каманда — мастак Яўген Ігнацьеў, аператар Дзмітрый Зайцаў, кампазітар Алег Янчанка. Крытыкі адзначалі змест, ідэю, акцёрскае ўвасабленне персанажаў, нацыянальныя асаблівасці. Вакол фільма і імёнаў аўтараў было такое энергетычнае поле ўсхваляванасці, што ніякіх крытычных заўваг ніхто так і не рашыўся выказаць. Ігнацьеў пазней прызнаваўся: яго не задавальняла ступень рэалістычнай выразнасці фактуры — дэталей побыту, атмасферы асяроддзя, не падзяляў ён

«Культпаход у тэатр». Юрый Ступакоў (Ціхаміраў).

і ўстаноўку на этнаграфічную чысціню і музейную глянцавасць. Менавіта гэта і было каменем спатыкнення ў адносінах паміж рэжысёрам і мастаком.

Фільмы Турава ўспрымаліся амаль як эпічная падзея. А «Чужая бацькаўшчына» маладога рэжысёра Рыбарава хутчэй падавалася з'явай лірычнага кшталту. Аўтар не меў «генеральскага іміджу» — гэта была яго першая поўнаметражная карціна, і да яе ставіліся без лішняй узнёсласці. А між тым яна аказалася сапраўдным адкрыццём у беларускім кіно, таму што там паўставаў іншы ўзровень мастацкага ўвасаблення рэальнасці, іншыя стасункі аўтара з гісторыяй. Вобразная палітра твора густа замешана на асаблівым пачуцці памяці. Ніколі раней на беларускім экране не перадавалася інтымнае адчуванне гісторыі, не было таго адметнага, што вылучае менавіта мастацтва кіно — «адлюстраваны час».

Гэткім жа незвычайным быў фільм Валерыя Рубінчыка «Культпаход у тэатр». Там таксама чулася асаблівая аўтарская інтанацыя, ад якой ішло ўсё — шчымлівая мелодыя, пяшчота да герояў, святло, якое незаўважна пераходзіла і ў жыццё кожнага гледача. Нездарма Ефрасіння Бондарава адзначала, што ў фільме «ўвасабленне нагадвае з густам выкананае мазаічнае пано», яно «захапляе і вабіць». І, тым не менш, штосьці не давала крытыку прыняць фільм так, як прымаеш з асалодай цёплы дождж пасля спякотнай задухі: «...калі пачынаеш выдзяляць грамадзянскую пазіцыю мастакоў, вобразы і перакананні герояў — адчуваеш нейкую эскізнасць і няўлоўнасць». Адзнака часу: вымяраць гармонію пэўнымі сацыяльна-ідэалагічнымі стандартамі. А так хацелася на поўны голас сказаць: гэта быў сапраўдны цуд, і такое кіно неабходна, каб жыць і адчуваць, адчуваць і любіць, любіць і памятаць.

Эпохі мяняюцца, як мяняюцца ідэалагічныя стандарты. Застаюцца вобразы — праўдзівыя сведкі часу. А яшчэ — сказанае пра іх слова. ■

«Подых навальніцы».
Юрый Казючыц
(Васіль),
Генадзь Гарбук
(Чарнушка).

«Чужая бацькаўшчына».
Кадр з фільма.

мастацтва

ІНДЭКС 74958. КОШТ 25 000 РУБЛЁЎ.

ISSN 0208-2551

У Магілёўскім абласным драматычным тэатры літоўскі рэжысёр Саўлюс Варнас увасобіў «Фрэкен Жулі» Аўгуста Стрындберга з вытанчаным досведам знаўцы самых далікатных чалавечых стасункаў. Мастачка Юратэ Рачынскайтэ распрацавала для спектакля надзвычай прыгожы сцэнічны асяродак. Алена Крыванос (фрэкен Жулі) і Аляксандр Куляшоў (Жан) выканалі свае ролі з высокім пачуццёвым напалам і эмацыйнай дакладнасцю. Паводле рэжысёрскай трактоўкі і сцэнічнага ўвасаблення «Фрэкен Жулі» вылучаецца сярод спектакляў бягучага рэпертуару. Падрабязнасці — у адным з наступных нумароў.

На здымку: Алена Крыванос у ролі фрэкен Жулі.

ФОТА ДЗЯНІСА ВАСІЛЬКОВА.